ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ

ТРАКТАТ О РУССКОМ СТИХЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОРГАНИЧЕСКАЯ :: МЕТРИКА ::

ИЗДАНИЕ 2-е, ПЕРЕРАБОТАННОЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

ОРГАНИЧЕСКАЯ МЕТРИКА

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ

ТРАКТАТ
О РУССКОМ СТИХЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОРГАНИЧЕСКАЯ МЕТРИКА

Издание второе переработанное



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Гиз. № 3083. Печ. 2000 экз. Зак. № 1384.

Гос. Трест „Петропечать“—тип. им. Евг. Соколовой. Птгр, Измайловский, 29.

ВВЕДЕНИЕ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Первые слова. — Предмет исследования. — Обзор и критика существующих воззрений. — Постановка проблем.

Значение исследования столь огромного и живого явления как русский стих—двусторонне. Одна сторона—интерес академический. Право на признание, на уважительную оценку вытекает из самой его природы и в особом обосновании не нуждается. Другая сторона—интерес практический. Он предстает нам в нескольких обликах. Несомненна связь между уровнем формальных знаний и уровнем художественности творимого. Путь ученичества был неминуем для самых одаренных поэтов и именно в самые счастливые времена поэзии. Отсутствие же формальной традиции создавало Фофановых. Юноша Пушкин упоминает о князе Шаховском, который „не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец“. (*Дневник* 1815—17 гг., 8 ноября). Периоды расцвета поэзии всегда повышали интерес к форме и утончали ориентировку в ее вопросах. Достаточно заглянуть в иные письма Пушкина к князю Вяземскому (напр., от ... ноября 1823 г. или от 14 августа 1825 г.), или в рецензии Жуковского на басни Крылова, на стихи Кантемира (последнее лишь по *Вестнику Европы* 1810 г.: в других изданиях „специальные“ строки обыкновенно выпускаются), в послания Жуковского к Вяземскому, к Вяземскому и Василию Пушкину, к „Ареопагу“ и пр., в Остоловский *Словарь древней и новой поэзии*,—чтобы убедиться как в наличии, так и в тонкости формальных знаний у поэтов золотого века. После *Символизма* А. Белого стих современных нам стихотворцев явно обогатился в отношении подвижности и выразительности и так далее. С другой стороны, Добролюбов, давая в *Свистке* оценку каким-то, действительно жалким, стихам, настолько беспомощен в формальном подходе, что в состоянии указать лишь какие-то ничтожные погрешности в рифмах (неточности во флективном начертании безударных слогов). Конечно, „поэты родятся“, но алмаз требует тщательнейшей шлифовки, чтобы явить присущее ему благородство. И не сводка практических приемов, хотя бы и такая тонкая и многосторонняя, как в Брюсовской *Науке о стихе*, но научная теория послужит стихотворцу всегда приложимым руководством. Другой момент—в возможности применить разрабо-

танную теорию формы и, в частности, стиха к исторической и смысловой экзегезе текста. Фактура стиха нередко решает вопрос о принадлежности данного произведения данному автору. (См. о Пушкинской *Вишне* в Брюсовском издании Пушкина, о *Романсе* у М. Гофмана: *Пушкин*, стр. 115 и след.). Академик Корш, не умея разобраться в ритменных конструкциях Пушкинской *Русалки*, уверовал в Зайцевскую подделку, тогда как даже поверхностное исследование по методу „трапеций" и „корзин" А. Белого вскрывает полную ритменную несоизмеримость начала *Русалки* и „окончания". Шекспирологи по фактуре стиха, опять-таки весьма поверхностно рассматриваемой: цезуры, переносы, неравностопность, — устанавливают хронологическую последовательность не датированных пьес. Белый в *Жезле Аароновом* с достаточной убедительностью показывает функциональность ритма по отношению к эмоциональному рельефу стихотворения, тем самым приоткрывая возможность истолкования неотчетливо в логическом облике звучащих строк. Примерно: *Брожу ли я вдоль улиц шумных*— заканчивается депрессивно или экспрессивно? Логическая вязь последних слов оставляет вопрос открытым. Я за гробовым входом, но природа сияет красою вечною. А возможно и обратное: природа-то сияет, а из меня лопух растет. Ритменный же взмыв последнего катрена по сравнению с предпоследним (в предпоследнем все строки несут пиррихий на третьей стопе, тогда как в последнем первая строка имеет пиррихий на второй стопе, вторая строка вовсе без пиррихиев, третья строка несет два пиррихия: на первой и третьей стопе, четвертая—с пиррихием на третьей стопе,—все строки разнообразны, и весь катрен ритменно пульсирует), как будто предуказывает разрешение оптимистическое. Но при современном состоянии теории все подобные осмысления достаточно шатки. Разработанная же теория обещает быть в высокой степени плодотворной и для психологии творчества, и для разрешения вопросов историко-литературного характера. Наконец: усвоение формально-поэтических знаний широкими слоями тех, кто внемлет художественному слову, повлечет за собой углубленное вникание в это слово, а, следовательно, и повышенное влияние его на дух. В этом отношении читающая публика наша, в массе,— младенец, Марфинька. Она заглядывает на последнюю страницу: „а чем кончается?"; она помнит гимназическую учобу, для которой возвышеннейшие и прекраснейшие произведения были лишь иллюстрациями к биографии поэта; она еще верит критикам из толстых журналов и считает журналиста с „кристальной душой" великим писателем, она смешивает *одеть* с *надеть*, *ведать* с *заведывать*; в то время, как античная т о л п а освистывала витию, в чьей речи кадансы заключения не были должным образом выделаны, наша публика совершенно глуха к слову и на-ряду с благоуханнейшим плодом охотно глотает скверный аптечный суррогат. И высшее, что может дать гений народа, поэзию, эта публика ощущает лишь в поверхностно воспринятом идеологическом облике.

Нужно бросить в нее целые бригады риторов (в благородном смысле этого слова), чтобы, наконец, зазвучала для нее песня...

Предметом настоящего исследования является русский литературный стих, предназначенный к произнесению не в пении, но в рецитации. Корш говорит *(О русском народном стихосложении)*: „Отличается наша народная метрика от искусственной тем, что в то время, как в последнем роде стихосложения каждой основной, т.-е. мельчайшей части ритма (хронос протос, мора) соответствует слог, в первой слог иногда приходится на две таких части ритма,—иначе говоря, растягивается вдвое, что возможно только при пении“. И далее: „В искусственных ямбах и хореях эта вольность (несовпадение прозаических ударений и третьестепенных ритмических. Г. Ш.) не допускается, ввиду меньшей энергии главного ударения при рецитации“. Таким образом, способ произнесения стихов является весьма важным условием их конструкции. Валериан Чудовский в своем *Окончании Пушкинской Русалки* говорит: „Стих живет сказом“. Давно отмечена та своеобразная манера, в которой все без исключения поэты читают стихи, манера, отличающаяся от омерзительного актерского „разговорца“ плавностью, распевностью, выделением каждого стиха, подчеркиванием рифмы, отчетливым выговариванием каждого слога. Последнее весьма существенно. В то время как в обыденной речи мы полуглотаем безударные слоги, поэтская рецитация наделяет каждый слог жизнью.

Итак, мы исследуем русский рецитативный стих, стих Ломоносова, Пушкина Фета и др., стих современности, стих „свободный“— в обоих его обликах: рецитативном и нарождающемся диктативном, — наконец, стих представителей „среднего русского стихотворства“—Буслаева, Дим. Ростовского, Кантемира и др. — как органически-первичную форму Пушкинского (собирательно) стиха.

Вопрос о природе русского литературного стиха трактовался неоднократно. Мы не пишем *Историю воззрений на русский стих*, в силу чего не представляется необходимым в изложении этих воззрений придерживаться, во-первых, хронологической последовательности и, во-вторых, полноты библиографического указателя: В изложении этом мы пойдем концентрически. Официальная теория русского стиха (преподаваемая в средней и высшей школе), закрепленная впервые Тредиаковским, может быть концентрирована вокруг гораздо позднейших разграничений и утверждений Вестфаля. Последний, исходя из скрытой предпосылки о стихе, как о явлении, в котором живут звуковые особенности данного языка, формулирует четыре возможные системы стихосложения, упирающиеся в учение о музыкальном такте. 1) Стихотворец относительно ритмических протяжений сообразуется с естественной просодией слогов в языке, а относительно ритмического икта с грамматическим ударением. 2) Стихотворец кладет в основание ритмического размера естественную количественность слогов, а ритмическим иктом распоряжается свободно, не обращая внимания на грамма-

тическое ударение,—стихосложение метрическое. 3) Стихотворец, наоборот, прилаживает ритмический икт к грамматическому ударению, но определяет ритмическую протяжность слогов по своему художническому усмотрению, не сообразуясь с естественною просодиею языка,—стихосложение топическое. 4) Стихотворец определяет ритмическую протяженность помимо естественной количественности слогов, равно как и ритмический икт помимо грамматического ударения,—стихосложение силлабическое.

Однако три последние системы, буде они существуют, явно насилуют язык, вгоняяя его в рамки музыкального такта путем пренебрежения то одной, то другой языковой особенностью, имеющей сродство с элементами музыкального ритма. Особенно вопиет стихосложение силлабическое. А первая система, единственно стройная, никогда не была осуществлена, кроме как в некоторых памятниках эллинского языка той эпохи, когда он переходил в византийский. Кроме того, основываясь на Вестфалевых определениих, мы не уясняем, почему греческий язык избрал себе стихосложение метрическое, а немецкий—тоническое, а польский — силлабическое. Ведь не „художнической же свободой“ руководились стихотворцы того или иного языка, избирая систему стихосложения. Попробуем-ка положить в основу русского стиха количественность слогов, в русском языке все-таки существующую, а грамматическим ударением распорядимся по „художническому усмотрению“. Получатся псальмы и канты в духе образцов старинных пиитик Зизания и Мелетия Смотрицкого, каковые теоретики так и строили стих:

Сарматския новорастныя музы стопу перву.
Тщащуюся Парнас во обитель вечну заяти,
Христе Царю, прийми: и благоволив, Тебе с Отцем
И Духом Святым петь учи Российский
Род наш чистыми меры словенски имны.

Это—гекзаметр. Неужели и античный гекзаметр так же звучал для грека? А ведь Кантемир говорил: „Различие русского языка с греческим в составе грамматическом не столь велико, чтобы то было довольным поводом смеяться Максимовой количественной просодии“ (*Письмо о сложении стихов русских*, параг. 2). А Аристоксен, по свидетельству Вестфаля, утверждал, что древние греки считали свое стихосложение слогочислительным, силлабическим. Но ни Кантемиру, ни Аристоксеновым метрологам „усмотрение“ не мешало строить стих как-то совсем иначе. Своеобразный догматизм в избрании данным языком данной системы стихосложения был в русской литературе впервые отмечен Ф. Истоминым (*Тоническая теория в славянском народном творчестве.* Сборник статей по славяноведению, составленный учениками В. И. Ламанского. СПБ. 1883): „У первых представителей тонической теории мы не находим никакого учения об ударении, кроме фактического заявления, что оно в славянских языках есть. Но оно есть и в других языках и даже в греческом. Почему же славянскому ударению оказано такое предпочтение, хотя бы сравнительно

с греческим?“ В наши дни тот же вопрос подымает В. Чудовский *(Несколько мыслей к возможному учению о стихе)*: „Здесь скрыта трудно уловимая, но глубокая ошибка. Дело в том, что различие долгих и кратких слогов есть свойство языка, а не стиха... А школьное учение совершенно не определяет, каким образом данное свойство языка становится способом строить стих. Та же ошибка проходит через все деление. Нельзя различать метрический стих от силлабического по тому признаку, что древне-эллинский язык различал долгие и краткие слоги, а французский не различает; здесь есть основание для классификации языков, а не стихов... Нужно еще показать, как данные свойства языков вводятся в механизм стихосложения, и только, если здесь обнаружится последовательное различие, у нас будет основание для классификации“. Обычно в учебниках по метрике указывается, что в основу стиха ложится наиболее ярко выраженное свойство языка из тех, которые сродны с элементами музыкального ритма. Но здесь опять противоречие. Протяженность и ударность слогов совершенно несоизмеримы, и вопрос о более яркой выраженности того или иного свойства невозможен. Наконец, силлабический стих. В польском языке ударение крайне отчетливо. Факт его прикрепленности к последнему слогу ничего не говорит в пользу необходимости для польского языка именно силлабической версификации: в этом языке не менее 15% односложных слов (почти столько же, сколько и в русском), что делает возможными мужские цезуры, и очень много трех-, четырех- и более-сложных. Так что польский стих мог бы осуществить все русские размеры, за исключением некоторых модуляций с дактилическими и гипердактилическими цезурами. И в самом деле: у Мицкевича и у Словацкого мы найдем немало стихотворений, написанных тоническим стихом, русским. А французский поэт XVI века Баиф писал стихи по метрической системе, а у Леконт де-Лиля и Эредиа мы найдем целые группы стихов, осуществляющих русскую версификацию (еще Ломоносов указывал на то же явление в одной из од Буало). И тем не менее, основной принцип стихосложения и у русских, и у французов, и у поляков—своеобразен.

Внутреннюю противоречивость Вестфалевых определений пытался выправить Шафранов, сводя все системы стихосложения к одной,—количественной: „На реторическом (логическом) ударении невозможно основать народно-русское стихосложение, ни какое бы то ни было другое“ *(О складе народно-русской песенной речи)*. „Грамматическое ударение в тоническом стихосложении, даже и в соединении с иктом, если с ним не сливается особая протяжность, не может служить элементом ритма, сущность которого в протяжности, а не в высоте звука“. „Если звуковая протяжность перенесена в немецком языке с флексий на коренные слоги, а коренной слог несет обыкновенно ударение, то в немецком языке, как и в русском, звуковая протяжность слилась с грамматическим ударением, а, следовательно,

тоническое стихосложение основано не на одном ударении, а на ударении, соединенном с протяжностью". В дальнейшем, для подкрепления этой позиции, Шафранов апеллирует к тонкости слуха у музыкантов, которые, пишучи музыку на те или иные слова, к грамматическим ударениям приурочивают сильные (протяженные) места такта.

Не вникая в вопрос: соединено ли в русском языке грамматическое ударение с особой протяжностью, или последняя присуща иногда и безударным слогам, мы видим, что у тех же музыкантов сильные места такта приурочиваются и к слогам, не несущим ударений вовсе. Шафранов не проходит мимо этого явления: „...при вырождении греко-латинского количественного стихосложения вследствие меньшего числа ударений, чем было долгот, ими замененных, принуждены были прибегать к искусственным ударениям, каких немало допускается и в теперешнем немецком тоническом стихосложении, а в русском литературном найдешь их чуть ли не в каждом стихе, даже у лучших русских поэтов (!), например:

Духовной жаждоЮ томим..."

Итак, все здание оказалось возведенным на песке. Живая речь стиха не дает тактового чередования ни долгот, ни ударений,—и именно у лучших поэтов,—насильственное же введение такого чередования, скандовка, беспощадно стих умерщвляет. Денисов (*Основания метрики*), касаясь указанного явления, апеллирует к дополняющему воображению, которое в случаях хориямбических ходов, неуклонно встречающихся у „лучших поэтов" один раз на 18—20 стихов, должно было бы выполнять двойную работу, угашая сверхсхемные ударения (или долготы) и восстанавливая схемные. В такой трактовке сложение стихов действительно является хождением по канату, а чтение их мучительством. Да и не может русский стих являть правильное чередование ударений (или долгот, с ними слитых). Двусложные метры, ямб и хорей, должны были бы давать равное число ударяемых и неударяемых слогов; трехсложные, дактиль, амфибрахий и анапест,—двойное число неударяемых против ударяемых. Между тем, подсчеты В. Чудовского и проф. Кагарова дают для словарного состава русской речи иные цифры. Первый считает 35 ударяемых на 65 неударяемых; второй—в ненапечатанном реферате, читанном в 1918 г. в Харькове на Высш. Женск. Курсах,—предлагает приблизительно те же цифры, с вариациями, применительно к художественной, научной, газетной прозе. Мои подсчеты дают следующую пропорцию: в русской художественной прозе (см. ниже таблицу) 50.000 ударений приходится на 135.983 (136.000) слогов, — один ударяемый слог на 1,7 неударяемых (у Чудовского—на 1,86, что объясняется незасчитыванием Чудовским ударений на ряде „вспомогательных" слов; в речении *когда не в шутку занемог* Чудовский считал два ударения, я же считал бы три). Во всяком случае, эта пропорция

удалена от схемных пропорций: 1 на 1 для двусложных и 1 на 2 для трехсложных метров.

Таким образом, попытка преодолеть Вестфаля и монополизировать роль ритменного основоначала для какой бы то ни было из указанных Вестфалем языковых стихий, терпит крушение. А ведь еще Тредиаковский не заблуждался относительно практической невозможности осуществить схемное чередование ударений: „За обе сии стопы (хорей и ямб)... полагается стопа пиррихий, состоящая из двух складов кратких, без чего ни единого нашего стиха составить не можно“ (*Способ сложения российских стихов.* Гл. I, параграф. 18). О пиррихических и хориямбических ходах говорил и Ломоносов. Но и Тредиаковский, и Ломоносов, и Востоков, и Рижский, и Классовский, и Брюсов, не говоря уже об авторах практических руководств, Бродовском и Шульговском, безвыходно блуждают в отмеченных противоречиях. Так, Брюсов в книге *Наука о стихе*, отметив, что „его работа, по своим методам,— нечто совершенно новое в русской литературе“, ибо „впервые русский стих, в его метре и ритме, подвергнут научному исследованию, что привело к целому ряду выводов, почти совершенно новых, и к установлению законов (условий ритма), до сих пор остававшихся совершенно неизвестными“,—предлагает нам „почти совершенно новое“ утверждение, что „в русской поэзии, со времен Ломоносова, принята тоническая система, основанная на сочетании слогов ударных и неударных“. Далее мы находим: „Стих... сам по себе может быть ритмичен и неритмичен. В стихах, построенных по тонической системе, стих всегда метричен и, следовательно, ритмичен“. Далее: „Ипостаса есть замена в метре одной стопы другой. Простые метры ипостасируются простыми стопами, трехмерные — трехсложными, диподические — диподиями; как исключение, простой метр „ипостасируется трехсложной стопой и т. д.“. Где же метр? Каким путем отличить рубленную прозу от стихов, где простой метр „ипостасирован трехсложной стопой“? Но, быть может, существуют какие-нибудь особые условия ипостасирования? Брюсов детально указывает, в каждом случае, в каком облике допустима та или иная ипостаса, например: „Ипостаса хореем правильна, если цезура стоит перед хореем и после его арсиса (т.-е. если арсис хорея образован односложным словом)“, но все эти указания, при полной правильности своей, вполне догматичны. Попытка же привести их в связь с общими положениями ввергает автора в противоречия: на стр. 17 читаем, что ипостаса „правильна, если при ипостасе соблюдены определенные условия (особые для каждого метра), и неправильна, если эти условия не соблюдены, при чем пиррихическая ипостаса в простых метрах в таких случаях называется: законченная и незаконченная“,—а на стр. 29 в примечании находим: „Незаконченная ипостаса не должна считаться худшей, нежели законченная“. Итак, неправильная ипостаса не хуже, чем правильная; все законы метрики допускают самые широкие исключения; метрика

становится не закономерной, а... административной. Тоническая или тонико-метрическая теория русского стиха терпит полный крах.

Другая ветвь русского стиховедения представлена учением проф. Гинцбурга, закрепленным в посмертной книге его *Русское стихосложение*. Книга эта, являясь не вполне обработанной, все-таки достаточно закончена, чтобы стать предметом разбора. Учение Гинцбурга формулировано так (стр. 256): „В основании русского стиха лежит логическое ударение; рамкою стиха должен служить 4-хдольный такт... От поэта или, скорее, от его внутреннего чувства, зависит умножать или уменьшать число слогов от ударения до ударения, лишь бы такт остался нетронутым. Допускаются паузы, но они должны вытекать из самого построения стиха, и внешняя примета, в виде рифмы, не является лишним знаком“.

Прежде всего, мы останавливаемся в затруднении перед „логическим ударением“. Если нередко нам трудно установить, имеется ли на данном слове просто ударение, ударение просодическое, как в Пушкинском стихе:

Или за молодого воробья,

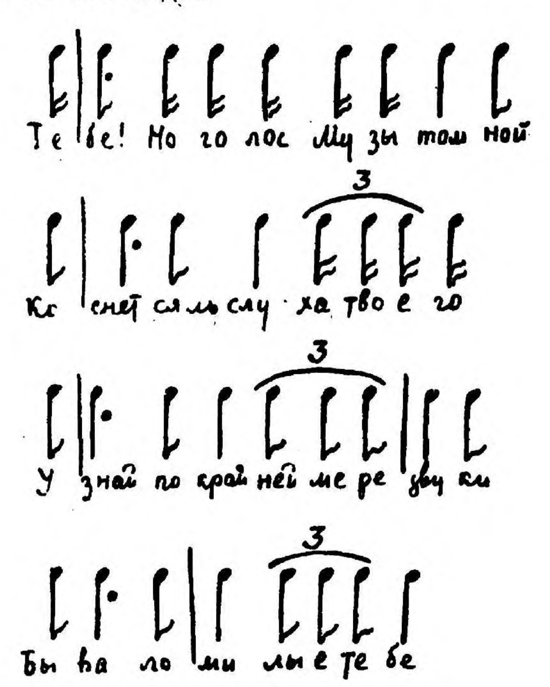
то где те нормы, сообразно которым мы можем безошибочно решить какие слова притягивают к себе логическое ударение? Яркие образцы неуверенности и колебаний в этом отношении являют сделанные самим Гинцбургом разборы. Достаточно одного примера. На странице 65 мы находим такую разметку главных и второстепенных ударений в Лермонтовском стихотворении:

Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей;
Поведать, что мне Бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей?
Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла,
Начать готов я жизнь другую...
Молчу и жду... Пора пришла...

Едва ли можно согласиться, что *жизни* во втором стихе менее весомо, чем *открыть*, что *что* в четвертом стихе вовсе лишено ударения, что *горько* должно стушеваться в сравнении с *зачем* и *прекословил* в пятом стихе, что *надежд* и *зла* почему-то весомее *любви и добра* в восьмом стихе. Правда, эта разметка дана Гинцбургом, как предположительная; ряд ее несообразностей он сам видит. Но на стр. 159 мы встречаем окончательную разметку ударений в этом стихотворении, также мало убедительную:

Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей;
Поведать, что мне Бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.
Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую...
Молчу и жду... Пора пришла...

Здесь в первых шести строках по два ударения: главное и второстепенное, в следующих четырех — по три: то главное и два второстепенных, то два главных и второстепенное. Но почему *упований* сильнее, чем *страстей*, *надеждам* сильнее, чем *юности*, почему *что* в четвертом стихе, *дань* в седьмом, *добра* в восьмом, *жизнь* в девятом, *молчу* в десятом—вовсе лишены ударений? Если же вгонять стихи в рамки четырехдольного музыкального такта приходится насильственным путем,—то что остается от теории? Только утверждение по поводу вовсе неподатливых стихов, что в них поэт „испортил все неприятным дребезжанием“ (стр. 66). Посмотрим далее, как производится само введение стиха в музыкальную схему. На стр. 57 мы видим:



Здесь все примечательно. Такт, объемлющий первый стих (кроме первого затактного слога) и первый слог следующего стиха, охватывает девять слогов. Такт, объемлющий конец третьего стиха и начало четвертого, содержит пять слогов. Первый слог первого стиха засчитан в $^1/_{16}$ *), а первый слог следующего стиха—в $^1/_8$, а следующего—в $^1/_4$. Слоги иные из неударяемых также засчитаны то в $^1/_{16}$, то в $^1/_8$, то в $^1/_4$. Ударяемый слог *тебе* записан $^1/_4$ с точкой; ударение слова *узнай* приравнено просто $^1/_4$, хотя стоит у черты, а ударение *бывало*, стоящее во втором полутакте, засчитано в $^1/_4$ с точкой. Слова *голос* и *мере* вовсе лишены ударения и сопряженного с этим повышения длительности. Здесь и там появляются триоли. Путем такой расправы можно любой отрезок речи замкнуть в рамки музыкального такта. Кто помешал бы, вместо слова *голос*, ударение которого сравнено в отношении длительности с соседним неударяемым слогом, сказать *напев*:

Тебе! Но напев Музы томной.

Для нас ясно, что, в целом, теория Гинцбурга должна быть отброшена, хотя некоторые отдельные мысли его заслуживают внимания. Так, его тенденция чередовать в стихе главные и второстепенные ударения, несомненно, имеет связь с действительно наличествующим в русском стихе явлением последовательности „опорных" и „свободных" долей, из коих первые неохотно утеривают ударение, вторые же—весьма легко, с чем связана возможность смысловой игры, путем сосредоточения весомых речений именно на свободных долях, где их весомость выигрывает. Об этом мы подробно будем говорить во втором отделе, в главе о больших ритмических членах. Первая же часть книги Гинцбурга, содержащая критику догматов школьной метрики, — сильна и широка по охвату и сохранит свое значение.

В известной мере примыкает к учению Гинцбурга книга Голохвастова, написанная на тридцать лет ранее: *Законы стиха русского и нашего литературного*. В книге этой, путем разбора русских былин, подвергается попытке обоснования тот взгляд, что в основании русского стиха лежит логическое ударение. О литературном стихе в книге Голохвастова не говорится, однако, ее название заставляет предполагать, что свои утверждения автор распространяет и на литературный стих. Голохвастов сначала восстает против учения о стопе: „стопы нет в русском стихе:

„Гнев бо / гиня вос / пой Ахил / леса Пе /

—что ни стопа, то чепуха". Далее, утверждает наличие своеобраз-

*) Любопытно сопоставить с этим слова А. Белого. Записывая в музыкальных делениях одну строку Тютчева, он говорит: „Строка записывается в двух тактах без помощи шестнадцатых долей". И в выноске: „По наблюдению С. И. Танеева, сделанному на былинах, одна шестнадцатая при чтении производит впечатление диссонанса". *Символизм*. Стр. 255.

ных смысловых стоп, т.-е. словесных комплексов, подчиненных главному смысловому ударению. Пределы таких стоп весьма широки: от двух слогов (икты стоп должны быть, по Голохвастову, разделены, по крайней мере, одним неударяемым слогом) и до двенадцати. Голохвастов приводит стих:

Ты повыздынь-ка из гроба меня глубокого...

и утверждает, что имеющаяся здесь и вообще избегаемая в народном стихе инверсия: *повыздынь-ка — меня* свидетельствует о стремлении отделить логически-весомое слово *гроба* от таковогo же *глубокого*, которое, в случае непосредственной близости к своему существительному было бы отброшено в тень, а „по народному понятию, всегда верному, ибо всегда гениальному, эпитет логически важнее самого существительного".

То, что было сказано выше о неопределенности самого понятия „логическое ударение", применимо и здесь. Кроме того, это учение, идущее непосредственным образом от теории Востокова, удостоившейся лестной оценки со стороны Пушкина, стоит вне всякой связи с обследованием живого литературного стиха, и, следовательно, бессильно дать анализ целого ряда закономерных явлений, обнаруживающихся при первых же данных такого обследования.

Работами Андрея Белого открывается новый период в русском стиховедении. Работы эти, безотносительно к тому, что Белый не дал никакой законченной теории, устанавливают совершенно новый метод в изучении стиха,—метод статистический. Подходя к стиху, как к живому явлению, в котором вне зависимости от каких бы то ни было теорий, должны проявиться имманентные ему законы, Белый настаивает на изучении фактов стиха, возможном лишь при накоплении большого количества статистических сведений о формах, в которых построяется стих. Этот метод усвоен всеми исследователями последнего времени и широко применяется. Пусть целый ряд догадок Белого остается беспочвенным, пусть в проведении своего метода он не вполне тверд, увлекаясь то аналогиями с теорией музыки, то применением математических выкладок, пусть в оценке заслуживающих изучения фактов он не всегда убедителен (так, например, полноударные стихи в четырехстопном ямбе Белый считает какими-то провалами в общей ритменной мелодии данного стихотворения, тогда как они—лишь равноправные звенья)— все-таки он остается отцом стиховедения, как науки. Он — Кант науки о стихе; с ним можно не быть согласным, можно его опровергать, — но пройти мимо него, его не заметив, невозможно. Поскольку Белый не предложил нам оформленной теории, мы не будем разбирать его работы, останавливаясь на частностях. Его учение о противоположении „метра", как „кристаллизованной формы внешнего выражения", „ритму", как системе закономерных отступлений от „метра" само по себе мало плодотворно. О соотношении ритма и метра говорили еще античные метрологи.

Для нас же ясно, что правильная теория, правильная метрика, не может не покрывать собою все поддающиеся систематике явления стиха, что практика стихотворства, фактические ритмы данного стихотворения не могут выходить за пределы подлинной теории. Метрические нормы подобны любым законам физики, взятым в отвлечении. Анализ ритмов показывает, как эти нормы действуют при данных условиях, подобно тому, как анализ любого физического явления устанавливает все привходящие условия: температуры, давления и пр., и пр. Основная заслуга Белого, повторяем, в установлении правильного метода. В рамках его методологии работали все последующие исследователи: Лукьянов, Бобров, Томашевский, Чудовский.

Блестящие работы двух последних: *О ритме Песен Западных славян* и *О ритме Пушкинской Русалки*, *Несколько мыслей к возможному учению о стихе*, *Несколько утверждений о русском стихе* — выполнены в направлении собирания и обработки возможно более обширного материала и воздерживаются от широких обобщений. Говорить об их утверждениях мы будем не раз ниже, по тем или другим самостоятельным вопросам. Здесь же отметим, что огромное значение имеет мысль Чудовского о роли в формировании стиха естественных слогоударных комплексов, естественного соотношения между количествами слов такой-то длины и с таким-то расположением ударений. Кроме того весьма плодотворно подчеркивание Чудовским того факта, что в стихе наличествуют обратимые формы, т.-е. формы, осуществленные некою последовательностью слов и принимающие при перестановке этих слов иной ритменный облик, „изомерные стихи“ — по несколько неловкому наименованию Томашевского. Обе эти мысли нашли широкое применение в настоящей работе.

Труды Боброва посвящены, главным образом, русскому „свободному стиху“, и разбор его положений, равно как и положений Божидара, автора замечательной работы *Распевочное единство*, мы относим в соответствующую главу.

Особняком стоит статья Недоброво: *Ритм, метр и их взаимоотношение.* В ней высказывается ряд общих положений о русском стихе, каковой автором определяется как „силлаботонический“, ибо в нем наблюдаются явления, относящиеся, с одной стороны, к тонической стихии, а с другой — к стихии силлабической, к области последовательности и счета слогов, междусловесных перерывов, пауз и пр. Недоброво, в общем, сторонник учения о субъективном ритме. Ритм для него — „в естественной напевности души“, тогда как метр — „в области формальной отметки ударений и пауз“. Та речь ритмична, которая воспринимается как таковая; для этого же необходима известная „нагрузка“ речи ритмом, чему помогают метрические конструкции, которые отчетливым наличием своим как бы предваряют о том, что сейчас потечет ритмическая речь. Эта теория также рисуется нам мало выразительной. Никто не спорит, что школьная метрика обанкротилась, что „признак метра“

(школьного) никакого очарования русскому стиху не придает,—но нельзя согласиться с тем, что отступления от этого метра ритмичны только потому, что они—отступления. Пределы допустимых „отступлений“ Недоброво не указаны, да и не могли быть указаны при отсутствии широкой систематики фактов стиха. Если мы возьмем приводимый у Недоброво стих Баратынского:

В заветную их цитадель,

который отлично укладывается в последовательность стихов четырехстопного ямба, то этот стих с маленьким, на первый взгляд лишь силлабическим изменением:

В заветный его монастырь...

из четырехстопного ямба резво выпрыгнет, и Недоброво, с точки зрения своей теории, решительно бессилен объяснить — почему. А „естественная напевность души“ и „субъективный ритм“ — вещи, ни к чему не обязывающие. Мы знаем немало тугоухих людей, которым докучен Пушкинский стих: однообразно; и немало таких, которые приходят в умиление от дубового Майковского стиха.

Этот беглый очерк коснулся основных течений, проявившихся в русском стиховедении за сто пятьдесят лет. Мы видели, что ни одно учение не располагало правильным методом и, естественно, не могло не стать в противоречие с явлениями живого стиха; мы видели, что исследователи, создавшие научный метод, не дали законченных учений. В настоящей книге предлагается опыт создания органической метрики, как системы общих выводов, возникающих из изучения явлений живого стиха.

Русская стихотворная речь есть речь ритмическая. Ритм есть правильное чередование сильных и слабых моментов времени. Однако это чередование не всегда присуще ряду, воспринимаемому, как ритмический.

Ритмичность нередко привносима. Совершенно однообразное по природе тиканье метронома слышится ритмическим: „тик-так“. И очень легко эту ритмичность обратить: „так-тик“, чем простейше доказуется суждение о привносимости ритма. Когда же ритм действительно присущ пробегающему во времени ряду, то уместен вопрос о материи и форме ритма.

Для того, чтобы ритм мог быть явлен, необходимо наличие у всех членов ритменного ряда некоего общего свойства. Затем, это общее свойство распределяется по членам ряда в неодинаковой степени, при чем различия распределения должны быть настолько отчетливы, чтобы безошибочно можно было определять иные члены сильными, иные — слабыми. Если последовательность сильных и слабых членов упорядочена, то ряд их становится объективно ритмическим. Общее членам ряда свойство, распределенное упорядоченно-неравномерно, есть материя ритма. Материя определяет собою форму.

Возможно чередование долгот и краткостей; чередование усилений и ослаблений, напряжений и облегчений; сгущений и разре-

жений и т. д. Всякий пробегающий во времени ряд, обладая ритмичностью, обладает своей материей ритма и своей формой его. И ритмический строй данного ряда может быть вскрыт per se, — без аналогий, без апелляций к... обыкновенно: к музыке. Ритмика в каждом данном случае есть ритмика органическая; дело исследователя эту органичность вскрыть. Тут осложнение: редко ритмический ряд есть простейший: множественность свойств часто присуща членам его. Тогда — вопрос: почему именно данное свойство становится материей ритма; затем: не становится ли материей другой ритмической системы иное свойство и, если да, как эти ритмические системы соотносятся. Примерно: гребцы. Налегание на весла — длительно, перенос их в исходное положение — краток; ритм долгот и краткостей. Но налегание на весла — напряженно; перенос — облегчен. Ритм напряжений и облегчений. Однако длительное ведение одним гребцом весла без наваливания на него, без напряжения — искажает общий ритм гребли. Две сосуществующих системы; арсисы тактов каждой — обусловлены одним: сопротивлением воды; обе системы сосуществуют необходимо; нерасторжимы они.

В нашем вопросе должно установить: какими элементами русской речи и почему именно ими определяется ее отношение к ритму.

Русская речь — область, в которой с чрезвычайной сложностью пересекаются различнейшие стихии. В ней наличествует последовательность ударных и безударных слогов; последовательность смысловых сгущений и разрежений; последовательность интонативных всплесков и падений; последовательность различного рода фонем; последовательность пауз, немотствований разной природы: здесь паузы логического и эмоционального свойства; паузы свойства физиологического, связанные с условиями дыхания, и пр., и пр. И вот: какая из этих стихий ложится в основу русского стихотворного ритма; в какой из этих стихий мы можем установить правильную последовательность сильных и слабых моментов? Таков основной, подлежащий разрешению, вопрос.

Затем: как в приведенном выше примере с гребцами, — только ли одна ритменная система наличествует в русском стихе? Если же не одна, а две или более, — то каково их взаимоотношение?

Являются ли они независимыми, автономными одна от другой, просто сосуществующими, — или между ними может быть установлена органическая связь. Например, если в данном четверостишии дана последовательность форм стиха, являющая сначала нарастание медлительности, а затем ускорение, т. е. разрешение этого нарастания, — то внутренний, смысловой и эмоциональный, а, следовательно, и интонативный рельеф также ли должен являть нарастание и затем разрешение, или иную конструкцию, или последняя может быть какой угодно без всякого ущерба для общего звучания?

Затем, в стихе наличествует ряд подвергающихся систематике явлений. Отчетливая закономерность в употребительности форм стиха, в наличии тех или иных цезур, в выборе рифменных и ассонантных форм и многое другое. В каком отношении эти явления стоят к ритменным основоначалам?

Затем, автономен ли ритм речи во всех формах и модуляциях, или является функцией ее логического, эмоционального, образного строя? Далее, язык живет — в пределах личностного обладания, в пределах литературных периодов, литературных эпох. Как протекает эта жизнь в отношении ритма? По этим основным вехам пробегает исследование.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Материальные и методологические предпосылки.

Материалом исследования может служить только живой стих лучших русских поэтов. Старое сомнение: кто порукой, что именно это—должный материал,—легко устранимо. Перед нами факт: стихи; факт: их поэтическая одухотворенность, породившая последователей, исследователей, комментаторов, цветущая многие десятилетия; факт: их идеологическая насыщенность. Ясно, что данные поэты при всех этих свойствах своих произведений, обладая превосходным знанием языка и тонким чувством ритма, естественно, должны были осуществить в своих стихах языковые ритменные нормы; наша задача их вскрыть; и первый шаг—тщательная систематика форм данного нам стиха. Возможное возражение, что формы стиха могут быть обусловлены априорной теорией, легко падает: система стихосложения Зизания и Мелетия Смотрицкого не жила вовсе, а из рамок теорий Кантемира и Тредьяковского стих выпрыгнул: длительное насилие предвзятой теории над живой речью невозможно. Формы стиха обусловливаются двумя факторами: словарным составом и ритменными законами, имманентными языку, как сложной системе взаимопроникновения психики, с одной стороны, и лексики с фонетикой—с другой (потебнианское становление языка). Наличие первого фактора явно; нельзя подобрать фразу, составленную из пятнадцатисложных слов, ибо таковых нет; крайне трудно подобрать несколько фраз, составленных из односложных слов, ибо все прочие в колоссально подавляющем количестве остаются за бортом, не говоря уже о трудностях, обусловленных синтаксическими требованиями: управление слов нудит к употреблению их в разных формах; здесь — флексии. Только равнодействующая отдельных слогоударных групп обусловит преобладание известных форм.

Все это явно a priori. Однако покажем это. Вот таблица соотношения слов с различным количеством слогов и различным

распределением ударений, составленная по произведениям русских прозаиков. Причем: как слово учитывались слоговые комплексы с одним ударением, включавшие в себя все про- и энклитики; так, примерно, речение: *и пошел бы* считалось четырехсложным словом с ударением на третьем слоге. Учитывались слова не свыше чем семисложные: восьми-, девяти- и десятисложные, вроде: *переворачивающаяся,* встречались крайне редко, и учет их, непоказательный, только загромождал бы таблицу. В рубрике последней: *„разряды слов“* - римскими цифрами означены количества слогов, арабскими— слоги, на которые приходятся ударения.

ТАБЛИЦА 1.

Разряды слов. \ Авторы.		Пушкин. *Пик. дама.*	Лермонтов. *Бэла.*	Гоголь. *Мертв. д.*	Тургенев. *Двор. гн.*	Толстой. *Война и м.*	Достоевский *Пр. и нак.*	Чехов. *Скучн. ист.*	Сологуб. *Мелк. бес.*	Бунин. *Хр. солн.*	Белый. *Петербург.*	Всего.	
I		718	1048	691	842	856	824	803	815	419	731	7747	15,5%
II	1	788	746	838	812	779	782	802	687	957	762	7953	15,9%
	2	862	987	825	899	822	855	874	801	670	589	8184	16,4%
III	1	368	275	351	301	363	275	300	330	411	412	3386	6,8%
	2	678	632	682	644	587	650	635	814	836	609	6767	13,5%
	3	406	465	394	401	378	416	399	393	314	503	4069	8,1%
IV	1	55	21	54	77	45	62	37	40	57	26	474	0,9%
	2	330	210	378	276	310	308	287	275	373	334	3081	6,2%
	3	382	322	324	323	392	351	338	462	454	512	3860	7,7%
	4	60	61	62	75	64	59	72	46	50	16	565	1,1%
V	1	8	6	6	3	1	4	2	1	4	1	36	0,08%
	2	65	41	56	37	62	61	61	52	62	30	527	1,05%
	3	111	81	161	133	140	139	168	136	213	343	1625	3,3%
	4	83	62	58	86	85	78	85	76	78	46	737	1,5%
	5	5	3	9	5	4	2	7	5	1	2	43	0,09%
VI	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	2	0,004%
	2	3	2	7	3	7	4	8	—	11	2	47	0,09%
	3	27	16	32	19	35	48	24	16	31	29	277	0,6%
	4	34	13	51	35	37	53	55	41	35	33	387	0,8%
	5	8	3	4	15	12	8	14	2	7	9	82	0,2%
	6	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1	0,002%

Разряды слов. \ Авторы.	Пушкин. *Пик. дама.*	Лермонтов. *Бэла.*	Гоголь. *Мертв. д.*	Тургенев. *Двор. гн.*	Толстой. *Война и м.*	Достоевский *Пр. и нак.*	Чехов. *Скучн. ист.*	Сологуб. *Мелк. бес.*	Бунин. *Хр. солн.*	Белый. *Петербург.*	Всего.	
VII 1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	—	—	2	—	—	1	1	—	—	—	4	—
3	—	1	—	—	3	2	3	—	4	1	14	—
4	4	2	8	6	11	8	9	4	10	4	66	—
5	4	3	6	6	6	10	12	4	3	4	58	—
6	—	—	—	1	1	—	4	—	—	2	8	—
7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Итого	5000	5000	5000	5000	5000	5000	5000	5000	5000	5000	50000	—

Эта таблица во многих отношениях примечательна. Всматриваясь в цифры итога, мы подмечаем неуклонную закономерность в различиях встречаемости слов с разным положением ударений при одинаковом количестве слогов. Если данная рубрика объемлет слова с нечетным количеством слогов, то чаще всего встречаются слова с ударением на с р е д н е м слоге, затем слова с ударением на соседних со средним слогах, предыдущем и последующем, причем, на последующем ударение неуклонно преобладает над ударением на предыдущем. Если в рубрике объемлются слова с четным количеством слогов, то преимуществует средняя пара, а в ней последующее слово, затем — пара, охватывающая среднюю, с преобладанием опять таки второго слова, и т. д. Формула встречаемости слов различных типов примет следующий вид:

a, b, c . . . . (M) . . . . C, B, A,

где алфавитная, прямая и обратная, последовательность литер означает возрастание и убывание встречаемости слов с ударением на месте каждой данной литеры, с кульминационным пунктом всей дуги при наличии ударения на среднем слоге M и с превышением встречаемости слов с ударением на месте каждой второй из симметричных литер над встречаемостью слов с ударением на месте каждой первой. Иначе говоря, ударение, этот голосовой стержень слова, стремится занять среднее место в последовательности слогов, или ближайшее к среднему, причем голосу легче преодолеть ряд предударных слогов, чем ряд слогов послеударных, несомненно потому, что первый слог каждого слова, как известно, произносится с большей отчетливостью, ибо голосовой аппарат, после мгновенного междусловесного бездействия вновь начинает работу. Ударение

самим тяготением своим к определенным слогам уже стремится к некоторой упорядоченности ритменного свойства.

Затем, обращает внимание то обстоятельство, что у писателей, включая Чехова, несомненно большая устойчивость в наличии слов каждого данного типа; после же Чехова как бы начинается расшатывание этих устойчивых цифр. Вообще, сравнение данных, относящихся к отдельным представленным в таблице писателям, позволяет ряд интересных суждений об их стиле.

Для нас же, наибольшее значение имеет то, что мы, на основании данной таблицы, можем утверждать наличие в языке естественных слогоударных констант, по равнодействующей которых и построится употребительность различных стихотворных форм. Покажем на ряде примеров неуклонное влияние этих естественных констант на стих. Стих типа

∪— | ∪— ‖ ∪— | ∪— | ∪—(∪)

(вертикальные черточки означают междусловесные перерывы, двойные черточки — главную цезуру, медиану) встречается в Борисе Годунове 43 раза; стих типа

∪—∪ | — ‖ ∪— | ∪— | ∪—(∪)

отличающийся тем, что в первом полустишии вместо двух двухсложных с ударением на втором слоге слов стоит трехсложное с ударением на втором слоге и односложное слово (каковых слов меньше, чем двухсложных) — встречается 38 раз. Соответственная пара:

∪— | ∪— ‖ ∪—∪ | — | ∪—(∪)
∪—∪ | — ‖ ∪—∪ | — | ∪—(∪)

с тем же различием, дает цифры: 33 и 23. Пара:

∪— | ∪— ‖ ∪— | ∪—∪ | —(∪)
∪—∪ | — ‖ ∪— | ∪—∪ | —(∪)

дает цифры: 34 и 30. Пара:

∪— | ∪— ‖ ∪—∪ | —∪ | —(∪)
∪—∪ | — ‖ ∪—∪ | —∪ | —(∪)

дает цифры: 57 и 40. Вот еще таблица для *Бориса Годунова:*

Таблица 2.

Стих типа: ∪— | ∪— ‖ ∪— | ∪∪∪—(∪) встречается: 33 раза
„ „ ∪—∪ | — ‖ ∪— | ∪∪∪—(∪) „ 21 „
„ „ ∪— | ∪— ‖ ∪—∪ | ∪∪—(∪) „ 142 „
„ „ ∪—∪ | — ‖ ∪—∪ | ∪∪—(∪) „ 110 „
„ „ ∪— | ∪— ‖ ∪—∪∪ | ∪—(∪) „ 89 „
„ „ ∪—∪ | — ‖ ∪—∪∪ | ∪—(∪) „ 68 „
„ „ ∪— | ∪— ‖ ∪—∪∪∪ | —(∪) „ 10 „
„ „ ∪—∪ | — ‖ ∪—∪∪∪ | —(∪) „ 3 „

Здесь, внутри каждой пары, различия те же, что и выше, и—та же тенденция цифр. Сами же пары, имеющие во втором полустишии четырехсложные слова с ударением на четвертом слоге (пара первая), или пятисложные с ударением на втором (четвертая пара) встречаются много реже, чем пары вторая и третья. Первая наша таблица дает этому объяснение. Вот цифры для другого метра. В *Евгении Онегине:*

Таблица 3.

Стих типа: ∪— | ∪— | ∪— | ∪—(∪) встречается 262 раза
„ „ ∪—∪ | — | ∪— | ∪—(∪) „ 219 „
„ „ ∪— | ∪— | ∪∪∪—(∪) „ 130 „
„ „ ∪—∪ | — | ∪∪∪—(∪) „ 106 „

В Полтаве соответственно: 76 и 62 раза; 46 и 28 раз. Вот цифры для других авторов касательно стихов того же типа в четырехстопном ямбе: Державин: 107 и 101, 57 и 27*); Языков: 44 и 27, 34 и 19; Лермонтов (*Демон*): 70 и 61, 27 и 22; Тютчев: 91 и 64, 51 и 44; Фет (*Веч. огни*): 75 и 34, 35 и 16; Блок: 44 и 24, 17 и 15. Подобные сопоставления могли бы быть приведены для целого ряда иных случаев, для иных метров, для других авторов: в собранной мною статистике достаточно красноречивых цифр, но и приведенных довольно, чтобы показать, как неуклонно влияет естественное соотношение различных слогоударных групп на употребительность тех или других форм стиха.

Но влияние это не беспредельно. Существуют автономные законы ритма, которые напрягают язык в направлении их осуществления. Стих на практике строится, подчиняясь влиянию как языковых, так и чисто ритменных норм. Сравним с приведенной выше таблицей цифры относительно наличия различных слогоудар-

---

*) Если при имени автора не указаны произведения, то названия их должно искать в Приложениях.

ных групп в стихотворных произведениях. Возьмем по 3000 слов из четырех произведений, написанных гекзаметром. Слова эти распределятся по нашим рубрикам так:

ТАБЛИЦА 4.

Типы слов.	Тредиа-ковск.	Гнедич.	Жуков-ский.	Минский.	Всего:
I	684	501	631	547	2363 (19,7%)
II 1	479	527	529	547	2082 (17,4%)
2	519	421	429	474	1843 (15,4%)
III 1	131	97	92	99	419 (3,5%)
2	416	487	517	548	1968 (16,4%)
3	254	284	251	207	996 (6,3%)
IV 1	1	—	—	—	1 (0,01%)
2	109	176	133	99	517 (4,3%)
3	310	413	322	379	1434 (11,9%)
4	9	1	—	10	20 (0,17%)
V 3	79	93	85	80	337 (2,8%)
4	7	—	—	7	14 (0,12%)
VI 4	2	—	1	3	6 (0,05%)
	3000	3000	3000	3000	12000

Как видим, в данном случае различия несущественны. Некоторые виды многосложных слов вовсе не укладываются в дактилический метр; цифры же главных рубрик почти совпадают с цифрами прозаической таблицы. То же приближение к цифрам этой таблицы явят данные, относящиеся к Пушкинским *Сказкам*, написанным четырехстопным хореем (табл. 5):

Совсем иную картину даст нам четырехстопный ямб. Вот цифры для *Евгения Онегина* (табл. 6):

ТАБЛИЦА 5.

Типы слов		%%
I	885	16,6
II 1	980	18,4
2	987	18,6
III 1	218	4,1
2	815	15,3
3	529	10,0
IV 1	1	0,02
2	58	1,1
3	612	11,5
4	58	1,1
V 1	—	—
2	1	0,02
3	118	2,2
4	46	0,9
5	—	—
VI 3	7	0,1
Всего слов	5315	

ТАБЛИЦА 6.

Типы слов.		% %
I	1387	8,6
II 1	1778	11,0
2	4486	27,8
III 1	516	3,5
2	4510	28,0
3	961	6,0
IV 1	25	0,15
2	555	3,5
3	558	3,5
4	475	3,0
V 2	40	0,24
4	561	3,5
VI 4	198	1,2
Всего слов	16050	

Здесь—резкое уменьшение односложных и хореических слов, и резкое повышение количества слов ямбических, амфибрахических и пернических четвертого вида, а также пятисложных с ударением на четвертом слоге. Ямбическая стихия явно преодолевает естественные соотношения слогоударных групп, что ведет к отчетливому звучанию данного метра именно как стих. Вот соответственные цифры для *Полтавы* (табл. 7):

Картина та же. Вот цифры Жуковского (табл. 8):

ТАБЛИЦА 7.

Типы слов.		%%
I	369	7,8
II 1	539	11,2
2	1281	27,0
III 1	197	4,2
2	1388	29,3
3	250	5,3
IV 1	4	0,09
2	122	2,6
3	231	5,0
4	137	2,9
V 2	8	0,17
4	141	3,0
VI 4	63	1,3
Всего слов	4730	

ТАБЛИЦА 8.

Типы слов.		%%
I	1226	11,0
II 1	982	9,0
2	3421	30,0
III 1	390	3,0
2	2902	25,0
3	775	7,0
IV 1	103	1,0
2	568	5,0
3	302	3,0
4	254	2,0
V 2	33	0,1
4	306	3,0
VI 2	7	0,06
4	158	1,0
VII 4	4	0,04
Всего слов	11431	

Картина та же. Сравним эти цифры с цифрами, получающимися для пятистопного, сначала цезурованного, а потом бесцезурного ямба. *Борис Годунов* дает нам (табл. 9):

ТАБЛИЦА 9.

Типы слов.		%%
I	561	9,4
II 1	428	7,2
2	1738	29,2
III 2	1589	26,7
3	79	1,3
IV 2	797	13,4
3	259	4,4
4	358	6,0
V 2	23	0,4
4	113	1,9
Всего слов:	5945	

Здесь привлекает внимание полное отсутствие трехсложных с ударением на первом слоге слов и четырехсложных тоже с ударением на первом слоге. Наличие цезуры после четвертого слога дает этому явлению объяснение. В четырехстопном ямбе дактилические слова находят себе место:

Прекрасной дочерью своей,

равно и пеонические первого вида:

Влачатся медленные дни.

Цезурованный же пятистопник, распадающийся на полустишия в две стопы и в три, слов этого типа вместить не может. Обилие слов второго пеонического вида также обусловлено наличием цезуры. Бесцезурный же пятистопник воссоздает картину распределения слов в ямбе четырехстоппом. Даем общую таблицу, объемлющую *Домик в Коломне*, *Маленькие Трагедии* и *Русалку*:

ТАБЛИЦА 10.

Типы слов.	Д. в К.	М. Т.	Рус.	Всего.	% %
I	146	499	167	812	9,3
II 1	205	633	143	981	11,3
2	488	1467	526	2481	28,4
III 1	43	104	24	171	2,0
2	428	1436	469	2333	26,7
3	85	205	68	358	4,1
IV 1	1	4	5	10	0,1
2	117	319	139	575	6,6
3	67	176	59	302	3,5
4	65	219	84	368	4,2
V 1	—	—	—	—	—
2	12	33	15	60	0,7
3	—	2	—	2	0,02
4	45	141	44	230	2,6
5	1	1	—	2	0,02
VI 3	—	2	—	2	0,02
4	4	14	5	23	0,3
Всего слов:	1710	5266	1751	8727	

Таким образом, мы видим, что иные метры по словоупотреблению своему приближаются к естественным константам, иные—и как раз наиболее употребительные — в известной мере отдаляются от них. С другой стороны, мы видели, что естественные константы влияют на употребительность тех или иных форм. Отсюда с полной непреложностью вытекает, что в живом стихе в постоянном взаимодействии находятся чисто языковая и чисто ритменная стихии.

Сопоставляя строки различных типов, мы можем с достаточной определенностью установить границы влияния слоговых величин.

Явления, остающиеся вне этих границ, будут обусловлены чисто ритменными законами. Так, стих типа:

◡—◡ | — | ◡— | ◡—(◡)

встречается в *Онегине* 219 раз, а стих типа:

◡— | ◡—◡ | — | ◡—(◡)

состоящий из тех же слов в ином порядке встречается лишь 141 раз; равно ряд других форм, построяемых из однотипных слов в различной последовательности, дает резкие различия употребительности. Обширный статистический материал, в котором должен возобладать закон больших чисел, является полем для применения указанного метода. Все количество стихов русских как бы является системой уравнений с двумя неизвестными: влияние слоговых величин и действие законов ритма. Обычными способами эти уравнения решаются. В иных случаях на помощь призывается слух,— не для оценки эстетической, но для установления фактической тенденции течения слов.

Речь состоит из слов. Слова из слогов. Слог определяется обыкновенно, как единство гласного звука с окружающими его и этимологически с ним слитыми согласными звуками. Но в стихотворной речи встречаются звуковые комплексы, не подходящие под указанное определение и все-таки равнозначные слогу (ср. теорию сонантов). У Иннокентия Анненского в переводе Эврипидовой *Электры* в конце 3-го явления I акта есть двустишие:

Не вырвется ль у ней на наше счастье
Намек какой... Довольно слова... тс-с-с,—

В *Годунове* есть стих:

Ш-ш—слушайте! Собором положили...

В *Онегине*:

Гм-гм, читатель благородный...

Лишенные гласных междометия: *ш-ш*, *тс-с-с*, *гм-гм* в каком-то отношении равны слогу, замещают его. Фонетика говорит, что каждый согласный звук в отдельном произнесении приемлет после себя звук полугласный, славянский ер. Но полугласный слога не замещает. Строка:

Отмщенье, государь, отмщенье.

несет отчетливые ѐр'ы в слове *отмщенье* после слога *от-*. Но приведенная строка вовсе не равенствует такой:

ОтОмщенье, государь, отОмщенье.

Наше же: *ш-ш—слушайте...* бесспорно равенствует: *ну слушайте... вы ж слушайте...* Предположение, что здесь играет роль длительность произнесения, что междометие, составленное из фрикат требует столько же времени для произнесения, сколько и слог,—падает легко: заика или актер с темпераментом, „злодейски" произнося слова, обязательно скажет: *с-с-слушайте! Собором положили...*, и такая же фриката слога не заменит: стих прозвучит пятистопным хореем. Наконец, это же *ш-ш* можно произнести крайне быстро и резко; слогозамещающее значение его не утеряется. С другой стороны, стоит приведенное междометие произнести слитно с соседним словом, и его замещающая роль исчезнет: *ш-ш-слушайте,*—просто трудно выговорить; но вот: *намск какой, довольно слдватсс,*—это уже четырехстопный ямб с женским окончанием, вместо пятистопного, с мужским. Опыт обратный: произнесем:

М'ой дядя самых честных правил. . .

и стих звучит пятистопным хореем. В стихах Берга в честь Погодина, в четырехстопном хорее есть такая строка:

Крконоши и Балканы. . . ,

по слогам как бы трехстопный ямб, фактически четырехстопный хорей: безгласный комплекс: *кр-* замещает слог:

Кр'коноши и Балканы.

Из сказанного следует, что начальной единицей стиха является звуковой комплекс, могущий быть произнесенным отдельно. В артикуляционном отношении все гласные звуки произносятся при особом напряжении голосовой щели; согласные же, сопуствующие гласному—выдыханием при соответственном положении резонаторных органов. Когда же согласный должен быть произнесен без сопровождения гласным, то в этом случае необходимо напряжение голосовой щели особое. Артикуляционно „отдельно произносимый звук" есть звук, издаваемый при напряжении голосовой щели. В звучании это или гласный звук, или оторванный согласный. Попутно отметим, что возбранение hiatus'а объясняется отнюдь не „некрасивостью" зияния, а лишь опасностью, трудно преодолимой, слить несколько гласных звуков в одном голосовом напряжении, скорёжив стих; обратно: стечение согласных, особенно взрывных, нудит к отдельному их произнесению, чем вводятся лишние слогу-равные комплексы,—и стих провисает. Таким образом, напряжение голосовой щели, каждый раз особое, есть физиологический фактор возникновения элементарной стих-строящей единицы. Это обстоятельство крайне важно. Ибо материей, в коей бежит ритм, может быть лишь та языковая стихия, которая наличествует в каждой молекуле словесного строя. Такой стихией является голосовое напря-

жение и только оно. Степень этого напряжения определяет собою то, что мы называем экспираторным ударением.

Вопрос о природе русского экспираторного ударения, о его разновидностях, его значении для языка крайне слабо и недостаточно разработан в филологической литературе. На обстоятельность нашей разработки мы не претендуем; она одностороння, в приурочении к нашим целям. Артикуляционно ударение возникает при усиленном напряжении щели и усиленной экспирации. Ощупывая гортань при произнесении: *замòк* и *зàмок*, мы легко убеждаемся в первом; о втором скажет ленточка папиросной бумаги, поднесенная к губам. Можно ли произнести без ударения отдельно-стоящее слово? Нет; следовательно, ударение является необходимой голосовой опорой в произнесении слов. При атонации же эта опора обретается в ударении господствующего слова; слово же подчиненное, почти всегда односложное, реже—двусложное, теряет ударение. Опора все же не исчезает. Тут возникает существенный вопрос: если в ударении заключается необходимое условие возможности произнести слово, если даже двусложное слово требует ударения,—то как возможно произнесение многосложных с удаленным от начала или конца ударением? Как возможно без дополнительного ударения преодолеть строй слогов в слове: *незащищенà* или: *свèшивающиеся?* Однако в этих словах и подобных ударение всего лишь одно. Произнесем слово: *незащищена*, оборвав его после третьего слога, до ударения, следовательно, не докатившись И: этот третий слог приобретает своеобразную окраску, делающую его весьма похожим на ударяемый слог, каковым, однако, он не становится. Это сходство и различие с достаточной отчетливостью устанавливается как слухом, так и артикуляционным ощущением. Оборвем то же слово не на третьем, а на четвертом слоге; указанную окраску получит четвертый слог. Возьмем трехсложное слово с ударением на последнем слоге: *человек*, и произнесем лишь два первые слога. Указанным образом окрасится не второй, а первый слог. Отсюда следует, что в слоговых отрезках ударная окраска из первого и второго слога избирает первый, из предпоследнего и последнего—последний. Ударная окраска эта, называемая обыкновенно полуударением, вообще присуща неударяемым слогам, отделенным от ударяемого, по крайней мере, одним слогом. Произведенный же эксперимент с обрыванием слов особенно подчеркивает тяготение полуударения к начальным и конечным слогам. Относительно конечных слогов это тяготение давно было отмечено; о полуударениях же, падающих на начальные слоги, как-то умалчивалось. Между тем, это тяготение не менее явственно, что можно было бы предполагать a priori. Полуударение дает необходимую для произнесения minimum пары слогов голосовую опору. Если же оно ложится уже на второй от ударения слог, то в словах с длинным „хвостом“ должно оно лечь и на иные внутренние слоги, и ложится оно на слоги, по нумерации кратные двум или трем. Сравним: *алмазная* и *топазовая*. В первом полуударение ляжет

на второй от ударяемого слог, во втором слове—на третий. Здесь нет еще кратности. В слове же: *сковывающий*—полуударения лягут на слоги: *-ва* и *-щий*,—кратно двум. В слове: *свешивающиеся*,—или кратно двум, на слоги *-ва*, *-щи*, *-ся*; или кратно трем: *-ю*, *-ея*. (Полуударение, несомненно, повинуется голосовой тенденции; повинуется же ей ударение: *призрак* и: *призрак*). Когда же „хвост" слова состоит из пяти слогов, то одно ударение обслуживает два слога, другое—три. При таком распределении полуударений слово звучит как-то неровно, сморщенно. (Не будем забывать о тяготении полуударений к последнему слогу, в силу чего второе полуударение не ляжет естественно на предпоследний слог). Достаточно сравнить два Брюсовских двустишия (*Ночь*, *Семь цветов радуги*):

Ветви, темным балдахином свешивающиеся,
Шумы речки, с дальней песней смешивающиеся...

и:

Звезды, в темном небе слабо вздрагивающие,
Штампы роз, свои цветы протягивающие...

Первое двустишие с семисложными рифмами, где после ударения шесть слогов, на коих полуударения и размещаются кратно одному числу; второе с пятисложными „хвостами", где полуударения лягут на слоги: *-ва* и *-е*, или на слоги: *-ю* и *-я*, в обоих случаях кратности не осуществляя. Первое мимо слуха пролетает легко, второе его явно царапает. Поэтому-то те редкие случаи, когда пиррихием замещается последняя стопа ямба, относятся лишь к мужскому стиху, где полуударение падает на второй от ударяемого слог, а не на третий, нарушая ямб, или на второй, нарушая естественное тяготение к последнему слогу,—как это было бы при женском окончании. Вот шуточное четверостишие:

Бригада наша, отступая,
Распалась вся, исчезла вся;
Неудовлетворительная,—
Расформировывается.

Две последние строки несут пиррихии на четвертой стопе; последняя строка ровна и дает созвучие, предпоследняя—скорёжена.

В чем сходство и различие ударения и полуударения? Оба служат голосовой опорой; ударение в слове одно, полуударений может быть несколько. В артикуляционном же отношении сходство и различие сводятся к следующему: ударение слагается из сильного напряжения голосовой щели и сильной экспирации; полуударение сугубой экспирации не требует. В деятельности голосовой щели должно различать три момента: количество выдыхаемого воздуха, силу выдыхания и напряжение стенок щели,—своеобразные уоттаж, ампераж и вольтаж голоса. В то время как первые два момента

находятся в тесной связи с легкими и мышцами грудной клетки,— третий момент—исключительная принадлежность голосовой щели. Количество выдыхаемого воздуха зависит от формы речи (оставляя в стороне побочные условия, вроде задыхания при беге и проч.): пение, рецитация, диктация. Сила выдыхания связана с необходимостью логического или эмоциального характера,—подчеркнуть такое-то слово, закричать устрашающе и пр. Напряжение же в той или иной степени наличествует в произнесении каждого звука, с речью наитеснейше связано и проявляется даже в чтении „про себя", при котором артикуляционный аппарат зачаточно выполняет соответственные движения. И в области напряжений все слоги делятся на две категории: неударяемые, произносимые с минимальным напряжением, и полуударяемые с ударяемыми, произносимые с напряжением повышенным. Иначе говоря, ударение есть то же полуударение, обремененное усиленной экспирацией.

Мы видели, что полуударения и ударения составляют как бы скелет слова. Какова же роль ударения сверх этого, в отличие от полуударения? Известно, что чтение вслух медленнее чтения про себя, потому что, читая вслух, мы должны произносить все звуки слова, читая же про себя, мы прочитываем только первые знаки, прочие же угадываем. Вундт свидетельствует, что любое слово, вспыхивая на экране на кратчайший миг, успевало быть прочитанным. Когда же на экране появлялись те же самые буквы, но в измененном порядке, так что „слова" не получалось,—для прочтения их требовался гораздо больший срок. Это легко подтверждается попытками читать справа налево. Чтение на родном языке также несравненно быстрее, чем на малознакомом. Вопрос о различных влияниях на быстроту угадывания Вундтом затронут не был. У филологов же вопрос этот не рассматривался вовсе. Мною были составлены четыре таблицы. Первая из слов дактилического типа, сведенных в связные предложения; вторая—из слов типа анапестического; третья и четвертая—то же соответственно, но слова были расставлены без всякой логической связи. Первая таблица состояла из 75 слов со 197 слогами, с 280 согласными. Вторая—из того же количества слов и слогов, с 294 согласными. Третья и четвертая—содержали соответственно те же слова. Таким образом, условия фонетического равновесия таблиц были выполнены. Эти таблицы прочитывались лицами разных степеней привычки к чтению: от профессора до полотера. Секундомер отмечал время, потребное для прочтения. Во всех без исключения случаях *) таблица первая потребовала от 60 до 80% того времени, что таблица вторая; равно как и таблица третья по отношению к четвертой, но в этом случае разница оказалась не столь значительной: оче-

*) В нашей статье *Парадоксы ритма* (Иппокрена, № 1, Харьков, 1917) мы говорили о некоторых исключениях и пытались найти им объяснение. Тогда мы располагали сравнительно небольшим количеством экспериментов. В дальнейшем, — единичные исключения совершенно потонули в общих итогах.

видно, синтаксическое управление слов значительно облегчает их угадывание. Иными словами: чем ближе ударение к началу слова, тем легче это слово прочесть-угадать. Следовательно, в ударении заключен смысловой фокус слова. В самом деле, желая особенно выделить слово, подчеркнуть особо важный смысл его,—мы произносим слово, отчеканивая, с отчетливым ударением, с мощной экспирацией. Показательно и явление атонации: атонируется всегда логически менее весомое слово. Чудовский говорит (*Несколько мыслей к возможному учению о стихе. Аполлон. 1915*): „... Русское ударение разумно. Оно глубоко психологийно и логично. Только на русском языке можно с совершенной точностью провести этот великолепный закон: сколько понятий, столько ударений...“. Ударение есть центр понятия. Потому-то ударение в слове—одно. Потому-то мы так болезненно чувствуем неправильное ударение в слове, имеющем самостоятельное значение. Слова же служебные, вспомогательные, легко допускают смещение ударения. Слово, попадающее в логическую зависимость к другому, свое ударение утрачивает; мы говорим: *тёмных, кудрявых волос,* и: *темно-кудрявых волос.*

Итак, если ударение есть смысловой фокус слова с одной стороны, и голосовой его стержень с другой, а полуударение есть только голосовой стержень; если артикуляционно ударение есть особое напряжение голосовой щели плюс особая экспирация, а полуударение—только напряжение, то ударение совершенно равенствует полуударению в области артикуляционного единства, и оба могут быть объединены в понятие интенсы. Выше мы говорили о материи ритма. Такой для русской речи может быть лишь стихия голосовых напряжений, являющихся неизбывными в произнесении мельчайших словесных долей. Напряжения предстают в двух разграничениях сил: неударяемые слоги и интенсы. Здесь даны все условия ритма. Экспирация же—автономна. Мы можем говорить с инспирацией, втягивая воздух: „в себя“. Различие языков по физиологически основным элементам произношения обусловливает и различия в стихосложении. Вопрос о существовании количественности слогов в русском языке разрешается положительно. Но количественность эта особого характера. Она является функцией числа звуков в каждом данном слоге; количественность же чистых гласных одинакова; во всяком случае, различия слухом не улавливаются. Ударяемые слоги количественно больше неударяемых, фонетически с ними одинаковых, но могут и уступать неударяемым, изобилующим согласными звуками. В силу столь зыбкой природы своей русская количественность слогов отзывается только на легкости и тяжести речи, как стихотворной, так и прозаической.

Теперь должно разрешить существенно важный вопрос о голосовом движении при столкновении двух интенс,—сначала в виде столкновения двух ударяемых слогов. Оставляя в стороне случаи атонации, разберем несколько речений, составленных из равно-

правных слов. *Гром грянул.* Будем произносить это речение, логически выделяя то первое слово, то второе; придавая ему то положительную, то вопросительную интонацию. Во всех четырех случаях меняется только отношение высот тона, второе же ударение произносится неизменно с бо̀льшим напряжением, чем первое.

Явление русского спондея весьма поучительно. Разберем два совершенно тождественных по своему метрическому составу стиха:

1) Гроза. Дождь хлынул. Луч . . .
◡ — | — | — ◡ | —
2) Пошел дождь. Светлый луч . . .
◡ — | — | — ◡ | —

В первом слова, столкнувшиеся ударения которых образуют спондей, логически объединены. Идентичные слова второго стиха относятся к двум логическим комплексам, и между ними отчетливый перерыв; голосовое движение размыкается. Слух определенно свидетельствует, что первый стих—стих и прекрасно укладывается в ямбическую меру; второй же из нее выпрыгивает. Иначе, второе ударение спондея в первом стихе взбирается на ударение первое, восстанавливая тем ямбическое течение; во втором стихе этому выделению второго ударения препятствует междуфразный перерыв, и первый слог спондея торжествует над арсисом предыдущего ямба; в первом же стихе последнее явление невозможно в силу перерыва после слова *гроза.* Видоизменяя логический рельеф обоих стихов, меняя распределение логических ударений, мы получим те же результаты. Итак, из двух столкнувшихся ударений торжествует второе, первое же служит для него как бы трамплином. В случае стечения трех ударений торжествует последнее. Природа выдвигания последнего из стекшихся ударений чисто ритменная. В самом деле: перед нами два ударения. Первое мы произносим с обычной силой и напряжением. Второе может быть произнесено 1) в том же „регистре", 2) в усиленном, 3) в ослабленном. Последняя возможность отметается: ослабить ударение—значит проглотить слово, стушевать понятие. Первая—дает аритмическое движение голоса. Припомним: что может быть утомительнее монотонной речи, что может быть скучнее счета или чтения вслух азбуки, как тяжел и неподвижен Державинский стих:

Поляк, Турк, Перс, Прусс, Хин и Шведы . . .,

и только вторая возможность вполне удовлетворяет чувству ритма, не стирая в то же время логического рельефа. В какой, однако, стихии (ударение, помним, есть сугубое напряжение плюс сугубая экспирация) происходит борьба и победа? Несомненно, что в стихии голосовых напряжений,—уже по одному тому, что природа этой борьбы чисто ритменная. Эксперимент при помощи мембраны с длинною рычажной иглой дал записи одинакового характера для

ямба и спондея при обычном произношении, равно как и при инспиративном. Отсюда: закон столкновения ударений есть общий для всех интенс, независимо от того, будут ли они ударениями или полуударениями, или теми и другими вместе.

Основанием русского стиха большинство теоретиков полагали экспираторное ударение. Живой русский стих правильного чередования ударений не дает и не может давать, как то было показано выше.

Нам же, устанавливающим тождественность ударения и полуударения в рамках понятия интенсы, должно показать, прежде всего, что русский стих строится на правильном чередовании интенс.

Отдел первый.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Хориямбы и восходящие йоники в четырехстопном и пятистопном ямбе.

Устанавливая тот или иной закон, мы должны изыскать ту среду, тот комплекс явлений, в котором действие закона сказывается в наиболее чистом, наименее замутненном влиянием сторонних факторов виде. В нашем случае, закон чередования интенс как основоначала русского стиха с особенной ясностью может быть показан в среде явлений, связанных с употреблением в ямбическом стихе хориямбических и восходяще-йонических ходов. Далее мы покажем применение закона чередования интенс в иных средах.

В силу указанных выше причин, размер, называемый ямбом, не дает требуемого школьной метрикой чередования ударяемых и неударяемых слогов. В этом размере ямбические стопы широко заменяются пиррихическими, о чем говорил еще Тредияковский: „Стопы наибольше употребляемые в нашем ныне стихосложении: хорей и иамб. За обе сии стопы повсюду, выключая некие места в некоторых стихах, о чем ниже, полагается стопа пиррихий, состоящая из двух складов кратких, без чего ни единого нашего стиха составить не можно“. (*Способ к сложению российских стихов*, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный. § 18. Изд. Смирдина, 1849 г.). Но, кроме этого замещения, часто встречается замещение спондаическое, хореическое и замещение двух смежных стоп пиррихием и спондеем, т.-е. йоническое. Пиррихическое замещение рассмотрению подлежит в дальнейшем. Спондей, как изъяснено, в силу закона столкновения ударений, является усиленным ямбом. Хореическое же и восходяще-йоническое замещения весьма своеобразны по своему звучанию, и в них вскрывается ряд любопытных особенностей. Хореическое замещение с последующим ямбом дает схему — ◡ ◡ —, каковую, по аналогии с греческой метрикой, именуем хориямбом. Пиррихий с последующим спондеем дает схему ◡ ◡ — —, аналогичную схеме греческого восходящего йоника. Вот стих с обоими ходами:

Мысль изреченная есть ложь.
—◡◡—◡◡——

О хориямбах говорит Ломоносов: „Хорея вместо ямба... употребляю я очень редко, да и то ради необходимыя нужды или

великия скорости, понеже они совсем друг другу противны". (*Письмо о правилах русского стихотворства.* Соч., изд. Акад. Наук. Т. III, стр. 7). Упоминает о них Голохвастов, отзываясь как о погрешности; Чудовский, Недоброво и др. О йониках же нигде в литературе о стихе не упоминается. (Брюсов в *Науке о стихе* дает догматическое указание касательно допустимой конструкции этого хода: „Ипостаса ионической восходящей стопой соответствует, в ямбе, ипостасе спондеем с предшествующей ипостасой пиррихием, следовательно правильна, если цесура стоит перед арсисами ионической стопы". § 35, разд. 7).

Хориямбическая схема может быть со стороны словозаполнения представлена в трех модуляциях:

1) — | ◡◡—
2) —◡ | ◡—
3) —◡◡ | —

Независимо от предшествующих и последующих речений, эти три модуляции прозвучат:

1) День отсиял.
2) Алый закат.
3) Темная ночь.

Само собою разумеется, что при чтении ямбических стихов, в коих есть хориямбы, последние не должны и не могут угашаться путем проглатывания того слова, чье ударение лежит на нечетном хореическом месте:

Бой барабанный, клики, скрежет...,

ибо угашение слова *бой* было бы грубым насилием над языком, а введение в стих так расположенного слова—явной ошибкой, признать которую значило бы признать Пушкина плохим стихотворцем, ибо у него на каждые двадцать строк одна несет хориямб. (Пропорция хориямбических строк колеблется от одной двадцатьчетвертой до одной двенадцатой в стихе всех поэтов от Пушкина до Брюсова; один этот факт убеждает в ритменной законности данного хода). Гинцбург говорит: „В 1836 г., в пору мощного расцвета своего гения, Пушкин писал:

Русь обняла кичливого врага,
И заревом московским озарились
Его полкам готовые снега.

По рецепту Тредьяковского следовало бы читать „Русь обняла", слегка проглатывая богатырскую „Русь" и напирая дважды на „обняла", или же одним духом перескочить через три первых слога, чтобы отдохнуть на четвертом... Раздражение и усталость должны скоро последовать за подобными подвигами дикции. А кто решается произносить *Ру̀сь обняла̀*, чувствует робость и какую-то неловкость... Стих, однако, прекрасен и точен..." (*Русское стихосложение.* Стр. 30).

В имеющей последовать статистике мы должны различать: 1) место хориямба,—первая и вторая стопа, вторая и третья и т. д.; 2) модуляцию хориямба,—первую, вторую, третью.

В нижеследующей таблице дан подсчет хориямбических строк типа:

1) Т а м чудеса, там леший бродит.
2) Иду, х о т ь за пределы света.
3) Там русский пал, т а м печенег.

И типа:

1) М е ж д у Онегиным и мной.
2) Болезнь и л и другое зло.
3) Являлась мне, и л и Зарема.

Третьего типа,—модуляции третьей на том или ином месте—образцов здесь не привожу, за отсутствием их в рассмотренных стихах.

ТАБЛИЦА II.

Хориямбы в 4-стопном ямбе.

Авторы	Количество стихов.	Модуляция I — | ◡ ◡ |			Модуляция II — ◡ | ◡ —			Модуляция III — ◡ ◡ | —		
		1 и 2 стопа	2 и 3 стопа	3 и 4 стопа	1 и 2 стопа	2 и 3 стопа	3 и 4 стопа	1 и 2 стопа	2 и 3 стопа	3 и 4 стопа
Державин . . .	1806	53	9	13	17	1	2	—	—	—
Жуковский . .	3666	145	11	41	10	—	2	—	—	—
Пушкин. . . .	12806	456	24	81	58	1	17	—	—	—
Баратынский .	3158	236	3	8	7	1	3	—	—	—
Языков	1000	74	—	6	4	—	1	—	—	—
Лермонтов. . .	1847	91	1	17	9	1	3	—	—	—
Тютчев	1879	170	2	23	19	3	7	—	—	—
Фет	1078	90	1	8	1	—	—	—	—	—
Бунин.	350	17	1	5	1	—	—	—	—	—
Белый	741	49	2	9	—	—	—	—	—	—
Блок	846	55	4	2	3	—	—	—	—	—
И. Северянин .	242	17	—	2	—	—	—	—	—	—
Всего . . .	29419	1453	58	215	129	7	35	—	—	—
		Всего I модуляции: 1726 случ.			Всего II модуляции: 171 случ.					

Данные относительно хориямбов второго типа весьма условны. Этот хориямб осуществляется следующими видами слов: 1) наречием, оттеняющим последующее прилагательное, существительное или наречие: *седо-брадат, темно-кудрявый, звонко-бегущие, светло-лиловые, черно-зеленый, траги-нервических, дымно-легко, мглисто-лилейно, полу-журавль;* 2) во всех остальных случаях—речениями: *чтобы, или как бы, между, через, перед, против;* и у Державина дважды: *кроме.* Вслушаемся в два стиха:

1) Темно-кудрявой головой.
2) Темной, кудрявой головой.

Метрически тождественные, произносятся они различно, и второй несравненно менее ямбичен, нежели первый. Атонация подчиненного слова в подобных стихах—несомненна. Ту же атонацию можно утверждать и относительно предлогов и наречий, указанных выше. Настоящий же хориямб второй модуляции встречается лишь раз у Брюсова в *Путнике*, в пятистопном ямбе; и у Пушкина в *Бор. Годунове.* Эти случаи будут рассмотрены ниже. Во всяком случае мы можем утверждать, что хориямб второй модуляции, в бесспорном виде, не встречается в ямбе. Об отсутствии случаев хориямба третьей модуляции говорит сама таблица. Между тем, по словарным возможностям, наиболее удобна вторая модуляция, ибо слова того слогоударного вида, какие выполняют ее, встречаются в общем в количестве 16 и 16,5%; слова первой модуляции—в количестве 15,5 и 8%; третьей—в количестве 7 и 14%. Если принять во внимание, что второе слово хориямба может распространяться неударяемыми слогами за свой икт, т.-е. быть не трех-, двух- и односложным, а три, два, один плюс n-сложным, чем понижается процент его встречаемости, то и в этом случае вторая модуляция остается наилегчайшей. Торжествует же первая, несомненно, в силу своих ритменных особенностей. Каковы они? Сравним два стиха: с хориямбом первой модуляции и с хориямбом модуляции второй.

Бой барабанный, клики, скрежет.
Клики несутся в поле бранном.

Преимущество благозвучия и ямбичности всецело на стороне первого стиха. Здесь нам должно сделать экскурс в другую область.

Хориямб, какой бы то ни было модуляции, метрически не что иное, как усеченный на два слога дактилический диметр: —◡◡—(◡◡) или, проще говоря, отрезок любого трехсложного размера от арсиса до арсиса следующей стопы включительно. Словарные условия в отношении трехсложных размеров остаются теми же. И если устанавливаются различия в употребительности идентичных слогосочетаний, то эти различия обусловлены различием ритменной природы размеров. И вот, посмотрим, какие модуляции являются предпочти-

тельными для трехсложных размеров. Для следующей ниже таблицы разбору подверглись 1012 строк Некрасова, написанных четырехстопным дактилем. По положению средней цезуры этот метр предстоит нам в трех формах: I—цезура непосредственно после икта второй стопы; II—цезура через слог после этого икта; III—цезура через два слога после этого икта, непосредственно перед иктом третьей стопы:

I—◡◡—||◡◡—◡◡—(◡◡)
II—◡◡—◡||◡—◡◡—(◡◡)
III—◡◡—◡◡||—◡◡—(◡◡)

В первом случае первое полустишие метрически дает чистый хориямб, во втором и третьем—хориямб с одним и двумя неударяемыми слогами после ямбического икта, примерно как в ямбических строках:

Бой барабанный...
—◡◡—◡

и:

Там на неведомых...
—◡◡—◡◡

В третьем случае и второе полустишие является хориямбом, чистым при мужском окончании стиха и с неударяемым лишним слогом—при женском. Вот таблица модуляций первого и второго полустишия:

ТАБЛИЦА 12.

Модуляц. / Формы	I	II	III	Всего строк
Форма I	93	129	27	249
Форма II	155	284	190	629
Форма III	41	66	27	134
Всего	289	479	244	1012
Втор. полуст.	16	90	28	134
Всего	305	569	272	

Мы видим, что на первом месте стоит вторая модуляция, резко подавляя первую и третью. Вот аналогичные цифры для первой пары стоп гекзаметра:

ТАБЛИЦА 13.

Авторы	Модул. I	Модул. II	Модул. III	Всего строк
Гнедич *(Илиада)*	427	651	160	1238
Жуковский *(Одиссея)*	129	277	73	479
Минский *(Илиада)*	175	233	46	454
Всего. . . .	731	1161	279	2171

Та же картина, но еще более отчетливая. Возьмем трехстопные трехсложные размеры, рассматривая в них отрезки, начиная от икта второй стопы по конец стиха. Вот таблица:

ТАБЛИЦА 14.

Модуляции / Авторы	I	II	III	Число строк
Фет	30	148	46	1254
Бальмонт	16	94	33	805
Брюсов	23	65	31	550
Блок	11	52	24	431
Белый	10	69	59	560
Всего. . . .	90	428	193	3600

Итак, почти в семи тысячах строк, принадлежащих поэтам начала девятнадцатого века, середины и современным, мы видим, что хориямбический отрезок встречается преимущественно в облике второй модуляции, в ямбе решительно избегаемой. Отметим еще любопытную устойчивость цифр: в то время как хориямбические отрезки в начале строк избирают первую модуляцию охотнее третьей,—в конце строк они предстают чаще в облике третьей модуляции, чем в облике первой. Это явление получит свое изъяснение в дальнейшем.

Различия в степени употребительности одинаковых слогоударных комплексов установлены. Рассмотрим эти комплексы, рассмотрим все три модуляции хориямба со стороны распределения в них интенс. Первая модуляция образуется односложным словом плюс трех- и более-сложное слово с ударением на третьем слоге. На первый слог этого второго слова ложится по общему правилу полуударение. Следовательно, схема интенс первой модуляции будет (интенсу обозначаем знаком: ◡̇):

◡̇ | ◡̇ ◡ ◡̇

Модуляция вторая составляется из двухсложного слова с ударением на первом слоге и двух- и более-сложного с ударением на слоге втором. Для полуударений, которые должны быть отделены от ударений хотя бы одним неударяемым слогом, в пределах этой второй модуляции места нет. И схема ее интенс предстанет такой:

◡̇ ◡ | ◡ ◡̇

Третью модуляцию образует трехсложное слово с ударением на первом слоге и, согласно норме, с полуударением на слоге третьем, и одно- или более-сложное слово с ударением на первом слоге Схема интенс будет такой:

◡̇ ◡ ◡̇ | ◡̇

Ясно, что первая модуляция дает ямбическое чередование интенс, интенса ее второго слога по закону столкновения интенс торжествует над интенсой первого слога, являя нечто вроде интенсного спондея. Из этого понятно и неуклонное преобладание данной модуляции в ямбе, и ее меньшая встречаемость в трехсложных размерах. Модуляция вторая, где только две интенсы, является чисто дактилической, почему и превалирует в трехсложных размерах. Модуляция третья не осуществляет никакого чередования интенс, почему избегается как в ямбе, так и в трехсложных размерах. Однако последние „терпимее" к первой и третьей модуляциям, нежели ямб. Объяснение этому факту надо искать в том обстоятельстве, что интенса в форме полуударения легко повинуется голосовой тенденции, меняя в слове место или угашаясь, и то, и другое, впрочем,—в достаточно ограниченных пределах. Ниже мы покажем, как осваиваются первая и третья модуляции в трехсложных размерах. Пока же, для изъяснения податливости интенсы-полуударения рассмотрим несколько стихов, являющихся внешне двуликими, т.-е. могущих быть введенными в разные размеры. Возьмем стих, подобных которому встречается немало в стихах, рассмотренных нами поэтов (у Пушкина, например: *Грамматику, две Петриады*, или *Что сброшено, что сметено*):

В заветную их цитадель.
◡ – ◡ ◡ | – | ◡ ◡ –

Метрически это—или четырехстопный ямб с пиррихием на второй стопе и хориямбом первой модуляции на третьей четвертой стопе, или трехстопный амфибрахий. Он может быть введен как в ямбические, так и в амфибрахические стихи:

Его войска давно укрылись
В заветную их цитадель.

Или:

Войска, отступая, укрылись
В заветную их цитадель.

Однако входит он не механически. В первом случае звучит он совсем иначе, чем во втором. В первом случае мы отчетливо выполняем естественные полуударения на слогах *ю-* и *ци-*; во втором случае эти полуударения угашаются. Стих же типа:

В заветный его монастырь
◡—◡ | ◡— | ◡◡—

является исключительно амфибрахическим, в ямб не укладываясь ввиду невозможности сделать полуударение на четвертом его слоге. Далее. Возьмем стих:

Непотопляемые корабли
◡◡◡—◡◡◡ | ◡◡—

Метрически это или пятистопный ямб с пиррихиями на первой, третьей и четвертой стопе, или четырехстопный усеченный дактиль с трибрахиями на первой и третьей стопе:

Уже плывут по теплым водам моря
Непотопляемые корабли.

Или:

Медленно движутся в Северном море
Непотопляемые корабли.

На слух совершенно ясно, что в первом случае мы расставляем интенсы в такой последовательности:

НепОтоплЯемЫе кОраблИ
◡◡̇◡◡̇◡◡̇◡ | ◡̇◡◡̇

а во втором—в такой:

НЕпотоплЯемыЕ кораблИ.
◡̇◡◡◡̇◡◡◡̇ | ◡◡◡̇

Итак, интенсы меняют место в слоге и могут быть подавлены. Должно отметить и следующее явление: придавая двуликому стиху характер трехсложного размера, мы отчетливым перерывом отделяем слово с угашенным полуударением от предыдущего слова:

Войска, отступая, укрылись
В заветную их | цитадель.

В ямбической же системе перерыв в двуликом стихе займет иное место:

Его войска давно укрылись
В заветную | их цитадель.

Причина этого явления ясна. При ямбе—*заветную* отделяется от *их*, чтобы схемное полуударение на *-ю* не было поглощено сверхсхемным ударением на *их*, а это последнее тем же перерывом обрекается на поглощение схемным полуударением на *ци-*. В амфибрахии — обратно. Ударение на *их* становится схемным, оно поглотит предшествующее, угашаемое полуударение. Но чтобы его самого не подвергнуть возможному подчинению силе следующего полуударения на *ци-*, которое должно быть угашено, — вводится отчетливый перерыв. Несомненно, что угашение естественно ложащегося полуударения требует известного артикуляционного усилия, некоторой перенастройки голоса, на что потребно время. При бесперерывном произнесении весьма возможно, что не удастся угасить сверхсхемное полуударение; тогда оно восторжествует над схемной интенсой, изломав стих. Попробуем произнести каждое из вышеприведенных двустиший быстро, сливая слова, — двуликий стих станет безликим. Сравним еще два хориямбические стиха:

Бой барабанный, клики, скрежет.
Бой бесконечно продолжался.

Вслушивание покажет, что первый—„легче“, что хориямб его удачнее выравнивается в ямб. Причины просты: во втором стихе между первым и вторым словом—мгновенный перерыв, синтаксического свойства. Ясно, что схемное полуударение на слоге *без*— с большею трудностью подчиняет себе сверхсхемное *бой*, чем схемное полуударение на слоге *ба-* в первом стихе.

Таким образом, закон чередования интенс находит полное осуществление в явлениях, связанных с хореическими замещениями, и вполне эти явления объясняет.

Еще более показательны восходящие йоники. Этот ритменный ход в четырехстопном ямбе, естественно, может замещать лишь

вторую-третью стопы или третью-четвертую, но не первую-вторую: в этом последнем случае стих прозвучал бы так:

Отсиял летний день. Настала...

У Пушкина есть стих, приближающийся по своему строению к только что приведенному:

...женатый
На кукле, чахлой и горбатой,
И с е м и тысячах душах.

Но здесь комплекс *и семи* явно атонируется. Занимая же одно из „законных“ мест, восходящий йоник мыслим в следующих трех модуляциях: 1) Пиррихическая половина йоника принадлежит слову, чье ударение образует икт предыдущей стопы, первый же ударяемый слог спондаической половины дан односложным словом; 2) первый слог пиррихической половины принадлежит предъидущему слову, второй же ее слог и первый слог спондея составляют одно слово; 3) оба пиррихических слога и первый слог спондея образуют одно слово:

1) ... ◡◡ | — | —
2) ... ◡ | ◡— | —
3) ... ◡ ◡ — | —

Четырехстопный ямб с этими тремя модуляциями прозвучит

1) Вы также колетесь, Бог с вами.
◡◡ | — | —(◡)
2) Вы также жжетесь, Господь с вами.
◡ | ◡— | —(◡)
3) Вы также злы,—поживи с вами.
◡◡— | —(◡)

На слух, единственно приемлемая в отношении стиха модуляция—первая; по словарным же возможностям наилегчайшая—вторая; однако эта вторая и третья воспринимаются слухом как явно ошибочные. Образцов третьей модуляции мы не встретили ни разу в рассмотренных стихах. Вторая модуляция встречается у Державина:

Сын Россиянки с р е д и бою...
Примеров видел у ж е свет...,

причем в первом случае с р е д и явно атонируется, а во втором стих отчетливо искажен; и в пятистопном ямбе у Рылеева:

Но оттого, Бестужев, е щ е нос...,

и у Пушкина:

Я предлагаю выпить в е г о память...,

что также звучит плохо.

Вот таблица случаев первой модуляции (в тех же стихах, в коих были исчислены хориямбические ходы):

ТАБЛИЦА 15.

Авторы	На 2—3 стопе	На 3—4 стопе	Всего
Державин . .	5	9	14
Жуковский . .	16	13	29
Пушкин . . .	15	38	53
Баратынский .	4	14	18
Языков . . .	1	10	11
Лермонтов . .	1	14	15
Тютчев . . .	—	10	10
Фет	—	6	6
Бунин	1	1	2
Белый	9	3	12
Блок	—	1	1
И. Северянин .	—	3	3
Всего . .	52	122	174

Из этой таблицы видно, что вообще редкий йоник не является все-таки явлением исключительным; что допускается он практикой русского стихотворства только в облике первой модуляции; что выносится он преимущественно в конец строки, т.-е. когда метр подчеркнут первым полустишием.

Разберем все три модуляции со стороны распределения в них интенс. Первая модуляция, в которой пиррихическая половина является „хвостом“ предыдущего слова, естественно, будет нести интенсу-полуударение на втором слоге пиррихия:

... летесь, Бог с вами,
◡◡ | ◡ | ◡(◡)

иначе говоря, ямбическое чередование интенс будет дано (не забудем, что спондей является ямбом). Вторая модуляция, где пиррихий рассечен междусловесным перерывом, не являет возмо-

жности поставить интенсу на втором слоге пиррихия; ямбического чередования не будет:

... тесь, Господь с вами.
◡ | ◡◡̇ | ◡̇(◡) .

Третья модуляция с пиррихием, составляющим одно слово с первым ударяемым слогом спондея, дает интенсу-полуударение на первом слоге пиррихия, в данном случае нечетном, каковая сверхсхемная интенса поглощает предыдущую схемную; второй же слог пиррихия вовсе не может быть запечатлен интенсой, — и ямб рушится:

... поживи с вами.
◡̇◡◡̇ | ◡̇(◡)

Итак, только первая модуляция дает ямбическое чередование интенс, и это обстоятельство вполне гармонирует с данными статистики и свидетельством слуха.

Чтобы устранить возможные сомнения и предположения об односторонности статистики, касающейся одного четырехстопного ямба, приведем соответственные данные относительно ямба пятистопного. Рассмотрению подверглись только Пушкинские произведения: *Годунов*, *Домик в Коломне*, *Русалка* и все *Маленькие Трагедии*. Вот таблица хориямбов и йоников:

ТАБЛИЦА 16.

Произведение.	Число строк	Хориямб I мод.				Хориямб II мод.				Йоник I м.		
		На 1—2 стопе	На 2—3 стопе	На 3—4 стопе	На 4—5 стопе	На 1—2 стопе	На 2—3 стопе	На 3—4 стопе	На 4—5 стопе	На 2—3 стопе	На 3—4 стопе	На 4—5 стопе
Б. Годунов . .	1518	131	*)	26	17	4	*)	3	—	**)	*)	25
Домик в Кол. .	432	20	2	8	6	4	1	1	—	4	—	5
Русалка . . .	438	28	2	3	6	3	1	1	—	21	5	6
Моц. и Сальери	231	25	1	2	4	—	1	1	—	5	1	2
Каменный Г. .	536	45	3	11	13	2	1	—	2	6	2	5
Пир во вр. ч. .	160	6	—	1	2	—	—	—	—	2	2	1
Скупой рыц. .	377	31	4	6	11	2	—	—	—	9	2	7
Всего . .	3692	286	12	57	59	15	4	6	2	47	12	51
		Всего I модуляции 414 случ.				Всего II модуляции 27 случ.				Йоника I мод. 110 сл.		

*) Данные ходы невозможны ввиду того, что во всех стихах *Б. Годунова* проведена цезура после второй стопы.

**) Этот ход может быть с полным основанием трактован, как спондей после дактилической цезуры: ◡—◡◡ || — ¦ —, в силу чего и не учитывался.

Йоников второй и третьей модуляции, за исключением упомянутого:

Я предлагаю выпить в его память,

и хориямбов третьей модуляции—нет вовсе. Хориямбы же второй модуляции осуществляются введением слов: *или*, *между*, *чтобы*, *против*, — как и в четырехстопнике. Есть лишь один чистый хориямб этой модуляции—в *Годунове*:

Amen. Кто там? Сказать: мы принимаем.

Этот случай мы подвергнем анализу ниже. Таким образом, и пятистопный ямб являет ту же картину, что и четырехстопный.

Посмотрим, наконец, на те же перебои в хорее. Возьмем стих:

Полетел наш удалец.
◡◡— | — | ◡◡—

Если считать схему хорея усеченною на первый слог схемою ямба, то приведенный стих предстанет в таком облике:

(◡)◡◡— | — | ◡◡—

и в этом случае мы можем говорить о хориямбе на третьей-четвертой стопе. Способ рассмотрения схемы ничего не меняет в действительном звучании стиха, позволяя в то же время выдержать терминологическое единство. Таким образом, мы можем говорить о хориямбах в хорее и о восходящих йониках. Примером последнего будет стих:

Мы объехали весь свет.
— | ◡—◡◡ | — | —

Само собою разумеется, что анализ таких стихов со стороны распределения интенс ничем не может отличаться от данного выше анализа ямбических строк. Пушкинские сказки: *О мертвой царевне*, *О царе Салтане*, *О золотом петушке*,—всего 1772 стиха—дают следующую статистику:

ТАБЛИЦА 17.

Хориямбов I мод.	II мод.	III мод.
17	2	—
Йоников. 1-й мод.	**II мод.**	**III мод.**
17	—	—

При этом два хориямба второй модуляции даны словами *между* и *или*. Следовательно, хориямбические и йонические ходы, в двухсложных размерах, независимо от метра, осуществляют одну и ту же норму построения, подтверждающую теорию чередования интенс, как ритменного основоначала русского стиха, и лишь при наличии этой теории объяснимую. Единственное объяснение было предложено еще Тредиаковским. Подметив, что стих выдерживает лишь выполненные односложными словами перебои, Тредиаковский пытается весьма прямолинейно установить принцип атонирования этих слов: „Нет ни одного слова, которое можно было выговорить, не ударив его по какому-нибудь слогу однажды... И как премножество есть слов односложных, то следует, что и они без тона выговорены быть не могут. Того ради, все односложные слова по естеству своему суть долгие. Однако, хотя сие и бесспорно, только ж употребление наших стихотворцев почитает их все в составлении стопы о б щ и м и, т.-е. и долгими, и короткими, смотря по потребности: сия невольность толь есть нужная, что без не едва ль бы можно было составить один токмо стих без превеликия трудности". (*Спос. к слож. стих. русск.* Гл. I. §§ 13—15). Несостоятельность этого воззрения очевидна: служебные слова, даже и двусложные, атонируются; хориямбы же весьма часто начинаются словами, атонирование которых немыслимо без полного разрушения словесного строя: желчные слова проф. Гинцбурга, приведенные выше, достаточно убедительны.

У Брюсова в *Путнике* есть стих:

... Что-ж это—тайна?
Тайна? Ах вот что. Как в романе, я...

Вслушиваясь, убеждаемся мы, что стих этот звучит вполне ямбично. Сам Брюсов в *Науке о стихе* дает весьма сложное объяснение этому ходу. Данный стих он помещает как образец л и п о м е т р и ч е с к о г о ямба (стр. 28). Липометрический стих есть стих, утерявший один или несколько слогов. В данном стихе, являющемся одним из звеньев в последовательности п я т и с т о п н ы х ямбических стихов, как раз д е с я т ь слогов, при мужском окончании. Следовательно, здесь речь может итти об утере, по крайней мере, двух слогов. Не говоря уже о неожиданности найти в пятистопных стихах стих шестистопный, да еще утерявший два слога, мы сталкиваемся с существенным затруднением: откуда же выпали эти два слога. Первый слог, очевидно, должен был находиться перед словом *тайна*. А второй? Может быть, после этого слова, может быть после слова *что*. Испробуем эти возможности. Стих предстанет таким:

(Что), тайна? (Да). Ах вот что. Как в романе, я...

При таком строении исчезает цезура после шестого слога. Или стих прозвучит так:

(Что), тайна? Ах вот что. (Да), как в романе, я...

Цезура здесь на месте, но зато ударение шестого, предцезурного слога выдвигает второстепенное служебное слово *что*, тогда как синтаксически центр тяжести лежит в слове *вот*. Вдобавок, какое бы звучание ни казалось Брюсову основным, оно — вполне произвольно; у чтеца нет никаких оснований предпочесть одно другому, и неожиданно выпадающий из общей меры стих является лишенным всякого определенного облика. Если же с этим сопоставить само утверждение Брюсова, что „пятистопный ямб... липометрии в начале и середине избегает“ и „липометрии шестистопный ямб избегает“ (там же, стр. 42 и 43),—то явно, что Брюсовский анализ Брюсовского же стиха совершенно беспомощен.

Сравним Брюсовский стих со следующим:

Тайна, как в книгах, интересна очень,

Метрически тождественный с Брюсовским, этот стих так же мог бы претендовать на изъяснение при помощи липометрии. Однако звучит он несравненно хуже, несравненно менее ямбично, нежели Брюсовский. Вслушаемся еще в пятистопный ямбический стих:

... ветер, ветер!
Тысячу миль ты пролетел над морем...

В этом, хорошо звучащем стихе дан хориямб третьей модуляции. А вот аналогичный метрически стих:

Тихая ночь приосенила море.

Он—плох. Замечаем мы следующее: в Брюсовском стихе первый слог слова *тайна* произносится в чрезвычайно высокой тональности, гораздо более высокой, чем тональность того же слога в обрывке предыдущего стиха: повторенный вопрос усугубляется: ... *тайна? Тайна?* В такой же взвинченной тональности произносится первый слог слова *тысячу*—в следующем примере. Но *тайна* и *тысячу* в параллельных, дурно звучащих стихах, произносятся в обычной тональности. И переход от крайне высокого тона к среднему в произнесении следующего слога ведет к двум следствиям: 1) слово произносится как бы раздельно: *ты!-сячу*, *тай?-на;* 2) в силу этого голос обретает возможность на втором слоге поставить обычную интенсу-полуударение, каковая отчетливо ощущается. Та же раздельность, та же высота первого слога слышится в благоговейно произносимом *amen* в приведенном Пушкинском стихе. У Державина в трехстопном ямбе мы найдем таким же голосовым взлетом оправданный хориямб третьей модуляции (*Молитва по отсутствии в армию Е. И. В. в 1787 г.*):

Господи, воссылают
К тебе свои мольбы.

В Пушкинской эпиграмме на Жуковского:

...С указкой втерся во дворец.
Бедный певец

равно как и в стихотворении Жуковского, откуда Пушкин заимствовал пародийно рефрен:

Бедный певец

хориямбическое второй модуляции строение последнего опирается на ту же высокую тональность. Обратно: у Жуковского в стихотворении 19 марта 1823 г. мы находим внешне совершенно такое же замыкание двухстопных ямбических строк:

Там все земные
Воспоминанья,
Там все святые
О небе мысли.
Звезды небес.
Тихая ночь.

Но на слух явно, что последнее двустишие образовано не хориямбами второй и третьей модуляции, а двухстопными усеченными дактилями: интонативно мы не можем выплеснуть первые слоги обеих строк высоким голосом, переведя интенсы на вторые слоги.

Возьмем Кольцовский отрывок:

Ну, тащися, сивка,
Пашней-десятиной.
Выбелим железо'
О сырую землю.
Красавица-зорька...

Четыре стиха трехстопного хорея сменяются двухстопным амфибрахием. Вспомним о связи Кольцовского стихотворения с народной песней, которая в распевности своей легко преодолевает противоречие между ритмическими и грамматическими ударениями (см. во *Введении* цитату из Корша). Стихотворец - рабочий Светличный, совершенно неискушенный в тонкостях метрики, но обладающий несомненным чувством ритма (его четырехстопный ямб правилен, четок и энергичен) читал мне в 20 г. в Одессе свои стихи, в которых тот же трехстопный хорей часто сменялся двухстопным амфибрахием:

Чудную картину
Вновь увидел я:
Тихую долину,
Серебро ручья,
Кресты золотые
В небе голубом...

И пятый стих приведенного отрывка (равно и стихи аналогичного строя, mutatis mutandum) он произносил с ясным полуударением на первом слоге слова *кресты* и с резким взлетом тональности второго слога: *кресты!* Стих при этом легко выравнивался, подчиняясь хореической инерции предыдущих строк. Несомненно,

таков же голосовой механизм Кольцовского отрывка; произнесение же его в разговорном регистре—стих ломает.

Итак, мы видели: в применении хориямбических и йонических ходов наличествует неуклонная закономерность; редкие отступления от этой закономерности—только кажущиеся: они вгоняются в рамки общей нормы особыми условиями голосоведения, каковые условия имеют основания в логическом и эмоциональном строе данного предложения. Закономерность эта, видели мы, покоится на правильном распределении в рамках естественного голосоведения интенс-ударений и интенс-полуударений,—и только на нем.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Пиррихии в двухсложных размерах.

Роль пиррихических замещений была ясна Тредиаковскому (см. цитату в начале предыдущей главы); их имел в виду Пушкин, говоря по поводу *Бориса Годунова* о разнообразии своего стиха; о них, странным образом, забыли потом в университетах, и Шафранов констатировал наличие их „даже у лучших поэтов“. Быть может, тут сказалась тенденция Ломоносова трактовать стихи с пиррихиями как смешанные: „...стихи, хотя быть гексаметрами, в истые и изрядные, из анапестов и ямбов состоящие, пентаметры попали:

Не возможно сердцу, ах! не иметь печали“.
◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Эта тенденция, последовательно проведенная, должна была бы повлечь за собою полную анархию в метрике: стих

Богат и славен Кочубей
◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ —

мы могли бы считать состоящим 1) из ямба, амфибрахия и анапеста, 2) из амфибрахия, хорея и анапеста, 3) из амфибрахия, дактиля и ямба. На практике эта тенденция повлекла самого Ломоносова на создание аметрических строк. Он предлагает нам *Тетраметры из анапестов и ямбов сложенные:*

На востоке небо чуть зардится,
Вылетает вкрадчиво хищный Вток..

Только в работах Корша пиррихические замещения были вновь учтены с должным вниманием.

Пиррихические замещения являются органическими. В самом деле: явление, наличествующее в большей части хореических и ямбических стихов, становится не исключением, но определяющим. Об этом преобладании стихов с пиррихиями говорит таблица 18.

ТАБЛИЦА 18.

Виды / Метры	Непиррихическ. строки	Пиррихич. строки
4-ст. хорей	23,3%	76,7%
5-ст. „	12,2	87,8
3-ст. ямб	41,2	58,8
4-ст. „	27,6	72,4
5-ст. нецезур. ямб . .	18,8	81,2
5-ст. цезур. ямб . . .	19,2	80,8
6-ст. ямб	10,0	90,0

Около 50.000 стихов легло в основу этой таблицы, давая для отдельных авторов несущественные отклонения от приведенных средних. Уменьшение % непиррихических стихов совместно с возрастанием стопности легко объясняется: в трехстопном ямбе стих с одним пиррихием дает 2 ударяемых слога на 7 или 6 слогов (женское или мужское окончание); в четырехстопном—3 ударяемых на 9 или 8 слогов; в пятистопном — 4 ударяемых на 11 или 10 слогов,—т.-е. густота ударений возрастает; это возрастание уравновешивается уменьшением числа стихов без пиррихиев.

Пиррихический ход, если не начинает стиха, может быть построен, по междусловесным перерывам, в четырех модуляциях:

1) . . . — | ◡ ◡ ◡ —
2) . . . — ◡ | ◡ ◡ —
3) . . . — ◡ ◡ | ◡ —
4) . . . — ◡ ◡ ◡ | —

Во второй и третьей модуляциях, где междусловесный перерыв стоит перед или после двух неударяемых слогов, дана естественная интенса-полуударение, осуществляющая двухмерное чередование с соседними интенсами-ударениями:

2) . . . — ◡ | ◡̇ ◡ —
3) . . . — ◡ ◡̇ | ◡ —

Первая и четвертая модуляции дают противоречие между естественной тенденцией поставить интенсу на крайний слог четырехсложного слова и тенденцией ритменной поставить ее на второй или предпоследний слог. Статистика дает нам следующие данные об употребительности этих двух групп модуляций:

ТАБЛИЦА 19.

Четырехстопный хорей.

Модул. / Авторы	Пиррихий на второй стопе		Пиррихий на третьей стопе	
	2 и 3	1 и 4	2 и 3	1 и 4
Пушкин. . . .	33=97,1%	1=2,9%	863=89,0%	107=11,0%
Фет.	—	—	321=85,8	53=14,2

ТАБЛИЦА 20.

Трехстопный ямб.

Модул. / Авторы	2 и 3	1 и 4
Жуковский.	702=80,9%	166=19,1%
Пушкин. .	214=87,3	31=12,7

ТАБЛИЦА 21.

Четырехстопный ямб.

Мод. / Авторы	Пиррихий на второй стопе		Пиррихий на третьей стопе	
	2 и 3	1 и 4	2 и 3	1 и 4
Державин.	317=84,9%	56=15,1%	601=85,9%	98=14,1%
Жуковский.	443=90,0	49=10,0	1768=86,7	271=13,3
Пушкин. .	603=89,9	68=10,1	3858=87,2	565=12,8
Баратынск.	17=100,0	— —	525=87,1	78=12,9
Языков. .	22=88,0	3=12,0	646=87,2	118=12,8
Лермонтов.	120=93,6	8=6,4	922=86,7	141=13,3
Тютчев. .	148=83,6	29=16,4	913=83,0	187=17,0
Фет. . . .	61=81,3	14=18,7	508=83,4	101=16,6
Белый. .	207=76,4	64=23,6	231=80,2	57=19,8
Блок. . .	94=82,5	20=17,5	347=83,6	69=16,4
Всего *).	2032=86,7%	311=13,3%	10319=86%	1685=14%

*) Этот итог мог бы быть оспариваем ввиду того, что у отдельных авторов было подсчитано неодинаковое количество стихов. Однако данные относительно пиррихия на 3 стопе весьма несущественно разнятся у отдельных

ТАБЛИЦА 22.

Пятистопный нецезурованный ямб*).

Мод. / Авторы	Пиррихий на 2 стоп.		Пиррихий на 3 стоп.		Пиррихий на 4 стоп.	
	2 и 3	1 и 4	2 и 3	1 и 4	2 и 3	1 и 4
Пушкин . .	475= =89,3%	57= =10,7%	190= =72,2%	73= =27,8%	736= =80,3%	180= =19,7%
Фет . . .	213= =91,1%	21= =8,9%	32= =79,4%	11= =25,6%	412= =79,9%	117= =22,1%

ТАБЛИЦА 23.

Пятистопный цезурованный ямб.

Мод. / Авторы	Пиррихий на 4 стопе.	
	2 и 3	1 и 4
Пушкин . .	779=85,4%	133=14,6%

ТАБЛИЦА 24.

Шестистопный ямб.

Мод. / Авторы	Пиррихий на 2 стопе.		Пиррихий на 5 стопе.	
	2 и 3	1 и 4	2 и 3	1 и 4
Пушкин. . . .	215=89%	27=11%	427=86%	65=14%
Баратынский .	201=88%	27=12%	424=85%	73=15%

поэтов от цифры итога; то же можно было бы сказать и в отношении пиррихия на второй стопе, если бы не цифры Баратынского и Белого. Но первый дает вообще ничтожную цифру, так что неудивительно, что модуляции 1 и 4 не встречаются ни разу; встреться одна хоть раз,—в соответствующей графе появилась бы цифра: 6%. А у Белого—форма с пиррихием на 2 стопе является самой употребительной (в эпоху *Пепла;* теперь—не то), и Белый сам говорит о своем интересе к модуляции 4-й.

*) Должно помнить, что в случае пиррихия на 2 стопе модуляция 3-я дает стих цезурованного облика; в случае пиррихия на 3 стопе такой же стих дает модуляция 1-я. Этим и объясняется высокий процент случаев этих модуляций в соответственных колонках.

Таким образом, все ямбические метры и более распространенный хореический *) дают одну и ту же закономерность в употреблении пиррихических модуляций.

Проанализируем ее. Возьмем для образца строку четырехстопного акаталектического ямба с пиррихием на третьей стопе и, пользуясь данными о естественной встречаемости выполняющих эти модуляции слов, составим условные числовые выражения употребительности этих модуляций, если бы эта употребительность основывалась только на равнодействующей употребительности отдельных слогоударных групп. Здесь, предварительно, должно установить способ выведения этих числовых выражений. Последние могут быть лишь средними геометрическими коэффициентов встречаемости слов, заполняющих данную модуляцию. Обоснование этого положения и иллюстрации его применимости отнесены в *Приложения*. Вернемся к пиррихическим модуляциям. По положению междусловесных перерывов четырехстопный акаталектический ямб предстанет в восьми модуляциях (при означении каждого слова указываем его коэффициент встречаемости, и далее—среднюю геометрическую для всего стиха):

a) ∪—|∪—|∪∪∪—	16,4	16,4	1,1	Ср. г. 6,5
b) ∪—∪|—|∪∪∪—	13,5	15,5	1,1	„ „ 6,0
c) ∪—|∪—∪|∪∪—	16,4	13,5	8,1	„ „ 12,2
d) ∪—∪|—∪|∪∪—	13,5	16,0	8,1	„ „ 12,0
e) ∪—|∪—∪∪|∪—	16,4	6,2	16,4	„ „ 12,0
f) ∪—∪|—∪∪|∪—	13,5	6,8	16,4	„ „ 11,9
g) ∪—|∪—∪∪∪|—	16,4	1,0	15,5	„ „ 6,3
h) ∪—∪|—∪∪∪|—	13,5	1,0	15,5	„ „ 6,0

В сумме, средние геометрические форм a, b, g и h, дающих первую и четвертую пиррихические модуляции, дадут: 24,8, а форм: c, d, e и f, образующих вторую и третью пиррихические модуляции, дадут: 48,1. Иными словами, по словарным возможностям, одна группа модуляций должна была бы встречаться приблизительно вдвое реже другой. В действительности же встречаемость иная:

---

*) Трех-, пяти- и шестистопных хореев я не исследовал ввиду сравнительно малой их распространенности; однако непосредственные впечатления от слушания этих метров вполне сходствуют—в интересующей нас сейчас области—со впечатлениями от слушания метров проанализированных. Майков в переводе *Слова* дает в 5-стопном хорее 80% стихов 2 и 3 модуляции и 20% модуляции 1 и 4.

ТАБЛИЦА 25.

Модуляции / Авторы	c, d, e, f	a, b, g, h	Отношение.
Державин . . .	233	33	7,0
Жуковский . .	1062	164	6,5
Пушкин . . .	1852	202	9,1
Баратынский .	245	31	7,9
Языков	291	38	7,7
Лермонтов . .	570	85	6,7
Тютчев	362	58	6,3
Фет	212	29	7,3
Бунин	82	6	13,7
Блок	169	23	7,4
Белый	335	86	3,9
Северянин . .	55	5	11,0
Всего . .	5468	760	7,2

Если оставить в стороне Бунина и Северянина, у которых было подсчитано вообще очень мало стихов, и всегда ритменно парадоксального Белого, то мы получим весьма устойчивые цифры, убедительно показывающие, что, хотя по словарным возможностям модуляции *a*, *b*, *g*, *h* могли бы встречаться всего вдвое реже, чем модуляции *c*, *d*, *e* и *f*, но встречаются в семь раз реже, что может быть объяснено только их ритменным строением, со стороны распределения интенс — несовершенным. Возьмем другие формы того же четырехстопного ямба: форму с пиррихием на второй стопе. Эта форма также дает восемь модуляций:

a) ◡— | ◡◡◡— | ◡—
16,4 1,1 16,4 Ср. г. 6,5

b) ◡—◡ | ◡◡— | ◡—
13,5 8,1 16,4 „ „ 12,2

c) ◡—◡◡ | ◡— | ◡—
6,2 16,4 16,4 „ „ 12,0

d) ◡—◡◡◡ | — | ◡—
1,0 15,5 16,4 „ „ 6,3

e) ∪— | ∪∪∪—∪ | —
16,4 1,5 15,5 „ „ 7,3

f) ∪—∪ | ∪∪—∪ | —
13,5 7,7 15,5 „ „ 12,0

g) ∪—∪∪ | ∪—∪ | —
6,2 13,5 15,5 „ „ 10,8

h) ∪—∪∪∪ | —∪ | —
1,1 16,0 15,5 „ „ 6,4

Из этих восьми модуляций *a*, *d*, *e* и *h* запечатлены противоречием между естественным и схемным тяготением интенсы; в модуляциях *b*, *c*, *f* и *g* естественная интенса приходится на указанное схемой место. Употребительность первой группы модуляций, в рамках словарных возможностей, выразится в целом цифрой 26,5, а второй группы — цифрой 47,0. Действительная же употребительность видна из таблицы 26.

ТАБЛИЦА 26.

Модуляц. / Авторы	b, c, f, g	a, d, e, h	Отношение
Державин . .	137	31	4,4
Жуковский . .	311	51	6,1
Пушкин . . .	359	41	8,8
Баратынский .	15	—	—
Языков . . .	18	3	6,0
Лермонтов . .	86	6	14,3
Тютчев . . .	85	14	6,1
Фет	37	5	7,4
Бунин	22	1	22,0
Блок	50	11	4,5
Белый	146	43	3,4
Северянин . .	3	—	—
Всего . . .	1266	206	6,1

Здесь цифры отношений более разнообразны, чем в соответственной предыдущей таблице,—указание на особую роль самой этой формы с пиррихием на второй стопе в ритменных конструк-

циях; об этом мы подробно будем говорить ниже. Что касается интересующего нас сейчас вопроса, то мы видим, что употребительность модуляций второй группы в шесть раз ниже употребительности группы первой, т.-е. вторая группа встречается втрое реже, чем это позволяет ее словарный состав. Рассмотрим еще одну форму четырехстопного ямба—с двумя пиррихиями: на первой и третьей стопе. Эта форма имеет четыре модуляции:

a) ∪∪∪—|∪∪∪—			
1,1	1,1	|	Ср. г. 1,1
b) ∪∪∪—∪|∪∪—			
1,5	8,1	|	„ „ 3,5
c) ∪∪∪—∪∪|∪—			
0,8	16,4	|	„ „ 3,6
d) ∪∪∪—∪∪∪|—			
0,1	15,5	|	„ „ 1,3

Модуляции *a* и *d*, дающие общий коэффициент встречаемости 2,4, дают несовпадение естественной интенсы-полуударения со схемной. Две другие, где естественная интенса совпадает со схемной, имеют коэффициент в 7,1. Действительная же встречаемость такова:

ТАБЛИЦА 27.

Модуляц. / Авторы	b, c.	a, d.	Отношение.
Державин . .	26	3	8,7
Жуковский . .	204	31	6,9
Пушкин . . .	344	70	5,0
Баратынский .	46	5	9,0
Языков . . .	57	4	14,0
Лермонтов . .	90	18	5,0
Тютчев . . .	121	27	4,5
Фет	47	11	4,3
Блок	26	6	4,3
Белый	131	23	5,7
Всего . . .	1092	200	5,5

Перед нами уже знакомая нам картина: несравненно меньшая употребительность иррациональных модуляций, чем предрекает их словесное заполнение.

Можно считать установленным, что употребительность пиррихических модуляций является функцией совпадения в них естественных интенс-полуударений со схемными. Модуляции же иррациональные, в коих естественная интенса тяготеет не к тому слогу, где должна быть интенса схемная, сдвигают естественную интенсу на отведенный ей ямбическим течением слог. Большая, однако, терпимость пиррихических ходов,—по сравнению с хориямбическими,—к иррациональным модуляциям объясняется тем, что хориямб иных, кроме первой, модуляций вовсе не дает чередования интенс,—если нет указанных выше условий интонативного рельефа,—здесь же это чередование осуществляется, требуя лишь некоторого артикуляционного усилия, некоторой перенастройки голоса для сдвига естественной интенсы на указанное схемой место.

Выше мы указывали, что последняя стопа может подвергаться замене ямба пиррихием лишь при наличии мужского окончания, ибо сдвиг интенсы с последнего слога не может быть осуществлен. В нашей форме:

◡— | ◡—◡◡̇◡ | —
Тиха украинская ночь

такой сдвиг выполняется. Противоречия, однако, здесь нет, ибо слог, с которого сдвинуто полуударение, обретает опору в последующем ударении; стоя же в конце стиха,—безопорно бы упадал он в междустрочную пустоту.

Пиррихий, которым начинается ямбическая строка, неизбежно требует сдвига интенсы с первого слога на второй, иначе говоря, всегда дает модуляцию первую.

Иногда вводятся в стих два пиррихия под-ряд. На первых двух стопах—крайне редко. Нарочитый стих Белого:

И велосипедист летит.
◡◡̇◡◡̇◡— | ◡—

два стиха Волошина, причем второй с хореическим перебоем:

И незащищена никем...
◡◡̇◡◡̇◡— | ◡—
Наш неосуществимый сон...
— | ◡̇◡◡◡̇◡—◡ | —

вот встретившиеся нам образцы (Белый упоминает о стихе этого строя у Каролины Павловой; нам не удалось его отыскать).

Столь же редок двойной пиррихий перед цезурой в шестистопном ямбе. У Богдановича:

Пророчествующий я слышу в небе глас...
◡—◡◡̇◡◡◡̇ ‖ — | —◡ | —◡ | —
Чтоб вымышленными примерами богов...
— | —◡◡̇◡◡̇ ‖ ◡—◡◡̇ | ◡—

у Волошина:

Четырнадцатого июля—ничего...
◡—◡◡̇◡◡̇ ‖ ◡—◡ | ◡̇◡—

у автора этой книги:

Где лермонтовские скучают офицеры...
— | —◡◡̇◡◡̇ ‖ ◡—◡ | ◡̇◡—◡

В этих стихах интенсы-полуударения распределяются по предуказанным схемой слогам; и редкость этого хода зависит от малого количества слов с „хвостом“ в четыре неударяемых слога.

В середине стиха двойной пиррихий может дать шесть модуляций:

1) . . . ◡— | ◡◡◡◡◡—
2) . . . ◡—◡ | ◡◡◡◡—
3) . . . ◡—◡◡ | ◡◡◡—
4) . . . ◡—◡◡◡̇ | ◡◡—
5) . . . ◡—◡◡◡◡ | ◡—
6) . . . ◡—◡◡◡◡◡ | —

Примеров первой модуляции нам не встретилось, если не считать Пушкинского:

А Сталь или Шатобриан,

где слово *или* едва ли атонируется, вернее приобретает ударение на втором слоге. Модуляции второй в ямбе мы не встречали: Пушкинский стих:

Дымились жертвоприношенья

едва ли может быть без натяжки подведен под эту схему. В четырехстопном хорее этот ход встречается у Вяземского:

В битве при Бородине.

Почти единственно употребительна модуляция третья:

И кланялся непринужденно...
Покойника похоронили...

Или в четырехстопном хорее:

По морю, по океану.

Модуляция четвертая встречается у Лермонтова *)

Кочующие караваны.

---

*) Вообще у Лермонтова форма с двумя пиррихиями под-ряд встречается нисколько не реже, чем у других поэтов (в *Демоне*—5 раз), —решительно вопреки суждению Академического издания (т. V, стр. 207) о полном отсутствии у Лермонтова этой формы.

у Фета, у А. Толстого и весьма часто у Брюсова, Блока и других. Модуляция пятая—у Белого:

Над памятниками дрожат.

Модуляция шестая осуществлена в качестве измышленного примера В. Чудовским:

Исследователями тайн.

Наиболее отчетливо-ямбична модуляция пятая, хотя и трудна вследствие редкости шестисложных с ударением на втором слоге слов. Модуляции же третья и четвертая дают неизбежно сдвиг полуударений:

Покойника похоронили,
◡ — ◡ ◡̇ | ◡̇ ◡̇ ◡ — ◡

во втором слове полуударение сдвигается с первого слога на второй.

Кочующие караваны,
◡ — ◡ ◡̇ ◡ | ◡̇ ◡ — ◡

в первом слове полуударение сдвигается с последнего слога на предпоследний. Эти две модуляции отлично укладываются в трехстопный амфибрахий с трибрахием на второй стопе. Здесь должно повторить все то, что было сказано относительно хориямбов на третьей-четвертой стопе с предшествующим пиррихием, — касательно перерывов. Особая употребительность третьей модуляции по сравнению с четвертой объясняется не словарными условиями,— слова, заполняющие эти модуляции, обладают почти одинаковыми коэффициентами встречаемости,—но тем, что третья модуляция с полуударением, естественно павшим на последний слог первого слова, естественно и подчеркивает метр, вынуждая затем сдвиг полуударения в следующем слове; модуляция же четвертая—зыбка, и, как мы увидим ниже, трибрахические ходы в трехсложных размерах построяются с полным внешним подобием этой четвертой модуляции.

Таким образом, и для пиррихических ходов закон чередования интенс можно считать установленным.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Трехсложные размеры. — Трибрахии, амфимакры, бакхии и тримакры в трехсложных размерах.

Трехсложные размеры, как было указано выше, требуя по схеме одной сильной доли на две слабых, ближе стоят к естественному для русского языка отношению числа ударяемых слогов к числу неударяемых (1 : 1,7). Но и здесь нет полного совпадения. В чистых трехсложных размерах ударения расставлены реже, чем в общем

потоке русской речи. И живой трехсложный стих дает много форм с излишними против схемы ударениями. Достаточно взглянуть на много раз цитированный стих Фета:

Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень ручьями.
— | ◡ — | — ◡ | — ◡ | — | — | — ◡ | — ◡ | ◡ — ◡

Формы с пропуском ударений, с трибрахическими ходами, встречаются несравненно реже, чем формы с ходами амфимакрическими и бакхическими. Кроме того, все те модуляции любой чистой формы, в коих наличествует междусловесный перерыв после икта непосредственно той или иной стопы, дают сверхсхемное полуударение на первом слоге следующего за таким перерывом слова:

... — | ◡ ◡ —

Равно, и в тех случаях, когда перерыв находится непосредственно перед иктом любой стопы, на последнем слове предыдущего слова имеется сверсхемное полуударение:

... — ◡ ◡ | —

Кроме того, чистый анапест дает на первом слоге первого слова сверхсхемное полуударение. И нам должно выяснить, как восстанавливается правильное чередование интенс во всех этих случаях.

Трибрахические ходы крайне редки. На первой стопе они встречаются исключительно в дактиле:

Уразуметь возмогла Богиня, что то Тилемах есть.
◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ — || ◡ — ◡ | — | — | ◡ ◡ — | —

В этом случае на первый слог первого слова падает естественное полуударение, и трехмерное чередование интенс осуществляется. Попытка же заменить трибрахием первую стопу амфибрахия (неосуществленная, как кажется, ни в одном русском стихе):

Незащищена ни плащем, ни сорочкой,
◡ ◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡

приводит или к явной какофонии, или к необходимости поставить на втором слоге данного слова—второе в нем ударение: *незащищена́*. Здесь нужно отклонить встающее возражение: почему именно ударение возникает на соответствующем слоге, а не передвинутое с первого слога полуударение, как то имеет место в ямбическом стихе, начатом с пиррихия? Ответ прост: в то время как в ямбическом стихе сдвинутое полуударение осуществляет закон краткости:

◡ ◡ ◡ — ...

полуударение, сдвинутое в амфибрахическом стихе, этот закон нарушает, имея перед собою один неударяемый слог, а после себя до ударения—два неударяемых слога:

◡ ◡̇ ◡ ◡ — ...

В анапестическом стихе с трибрахием на первой стопе тот же закон кратности нарушается еще более явственным образом:

◡̇ ◡ ◡̇ ◡ ◡ — .

Трибрахий же, введенный внутрь стиха, обязательно, как показывает стихотворческая практика, рассекается так, чтобы тот его слог, на который приходится схемный икт, непосредственно предшествовал словесному перерыву:

Задумчивые корабли...
◡ — ◡ ◡̇ ◡̄ | ◡ ◡ — ...

или следовал за ним:

Старательно пересмотрел...
◡ — ◡ ◡ | ◡̄ ◡ ◡ — ...,

то-есть был бы последним или первым слогом многосложного слова, слогом, несущим естественное полуударение; причем в первом случае голос разделяет оба слова, при втором—их сливает, как и при произнесении приведенных выше двуликих стихов. Едва ли не единственное исключение являет нам стих Воейкова:

Чаще молясь, принося умилостивительны жертвы...
— ◡ | ◡ — | ◡ ◡ — ‖ ◡ ◡̄ ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡..

однако в слове: *умилостивительны* полуударение или даже ударение явно сохраняется на слоге *-ми*, минуя проклитику. Пример обратного хода, где слабое естественное ударение угашено в пользу схемной интенсы мы найдем в стихе К. Масальского:

Сладостный сон уделом под явором ш и р о к олистным..

Таким образом, трибрахические ходы, весьма редкие в силу словарных условий, в живом стихе осуществляют закон чередования интенс. Правда, при всяком правильном трибрахическом ходе рядом со схемным полуударением трибрахия стоит сверхсхемное *) на первом или последнем слоге последующего или предыдущего слова:
... — ◡ ◡ ◡̄ | ◡̇ ◡ — ... или ... — ◡ ◡̇ | ◡̄ ◡ ◡ — ...

---

*) Означаем схемное полуударение знаком ◡̄, а для сверхсхемного сохраняем старое означение интенсы: ◡̇.

Отрывчатое произнесение в первом случае не дает торжествовать сверхсхемному полуударению; слитное—во втором случае—угашает сверхсхемное в схемном. Как же осваивается сверхсхемное полуударение само по себе,—будет разъяснено ниже.

Рассмотрим ходы амфимакрические и бакхические. В целях чисто схемного упрощения будем рассматривать все трехдольные метры в анапестической схеме, с простой антианакрузой для амфибрахия:

∪ — ∪ ∪ — ∪ ... = (∪) ∪ — ∪ ∪ — ∪ ...,

и двойной антианакрузой для дактиля:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ ... = (∪ ∪) — ∪ ∪ — ∪ ∪ ...

Амфимакром чаще всего замещается первая стопа в анапестических стихах. У Пушкина почти все его немногочисленные анапестические строки начинаются амфимакрами:

Пью за здравие Мери,
Милой Мери моей...

У Бальмонта в первых его пяти книгах из 848 анапестических стихов 423 несут амфимакр на первой стопе. У Блока в первой книге (изд. Пашуканиса) на 415 анапестических стихов—224 с амфимакрами на первой стопе. Для гекзаметра, рассматриваемого в анапестической схеме, внутренние амфиакры на любой стопе (примерно: *то, что тебе предскажу я...*: (∪ ∪) — | — | ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ...) встречаются на 1000 стихов — у Гнедича 252 раза, у Жуковского 415 раз, у Минского 438 раз (переводы *Илиады* и *Одиссеи*, начиная с первых глав). Амфимакр, начинающий стих, внешне, схемно, вполне сходствует с усеченной хореической диподией или с замещенной хореем (сохраним пока эту вздорную школьную терминологию) первой стопой дактилического гекзаметра. Пятистопный анапест с амфимакром на первой стопе равен по схеме дактилическому гекзаметру с указанной особенностью первой стопы. Сравним:

Побуревшие льды разошлись, расступились пред устьем,
И полуденный ветр полыхает весенним теплом,—
Ныне черный корабль на священное морениспустим...
— ∪ | — ∪ | ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ | ∪ — ∪

и:

Быстро к нему обратяся, вещал Агамемнон могучий:
Сильных избравши гребцов, на корабль гекатомбу поставив,
Ныне черный корабль на священное море ниспустим...
— ∪ | (∪) — ∪ | ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ | ∪ — ∪

Также сравним:

Час настал, ряды сомкнулись,
— | ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡
Лейся в даль наш напев...
— ◡ | — | (◡) — | ◡ —

и:

О победе, о славе
◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡
Лейся в даль, наш напев...
— ◡ | — | — | ◡ —

На слух отчетливо чувствуется, что одно и то же словосочетание произносится различно, в зависимости от того, является ли оно амфимакром в анапесте или „хореем" в дактиле, или хореической диподией в хорее. Данные слуха подтверждаются цифрами. Амфимакр может быть построен в двух модуляциях: 1) — | ◡ — и 2) — ◡ | —. В трехсложных метрах в начале и внутри стиха употребительность этих модуляций выражается:

ТАБЛИЦА 28.

Модул. / Авторы	I.	II.
Блок	160	64
Бальмонт	283	140
Гнедич	237	15
Жуковский	414	1
Минский	364	74
Всего	1458	294

Преобладание первой модуляции над второй—разительно. Но амфимакр, по схеме, есть усеченная на слог хореическая диподия. Какова употребительность тех же модуляций в хорее? В Пушкинских сказках в первых полустишиях модуляции эти распределятся так:

Мод. I.	Мод. II.
494	513.

Иначе говоря, для хорея обе модуляции равноправны; трехсложные же размеры производят им тщательный отбор. Вот соответственные цифры для дактилического гекзаметра с „хореем" на первой стопе:

ТАБЛИЦА 29.

Модул. / Авторы	I	II	Число подсч. строк
Гнедич	256	57	3931
Жуковский . . .	32	11	3975
Минский	13	4	3931 *)

Словарные возможности во всех этих случаях одинаковы; и нам должно на слух установить и определить различия в звучании. Эти различия выступят яснее, если мы вместо амфимакра введем в трехдольный стих тримакр. Внимательно вслушаемся:

> Опустились тяжелые тучи,
> *Шел весь день* утомительный дождь...

и:

> Тучи Кронион сгустил, и под хладным дыханьем Борея
> *Шел весь день* над равниной, измученной жаждою, ливень...

Мы должны констатировать, что наш тримакр в анапесте произносится так, что два его первые слога звучат в „одном „регистре“, а третья взбегает на них, как на трамплин:

◡ | ◡ | —;

в дактилическом же гекзаметре первое из трех стекшихся слов звучит отчетливо, за ним следует размыкание потока голосовых напряжений,—лейма, второе слово подавляется взбегающим на него третьим:

— | ∧◡ | —

---

*) Эти цифры, между прочим, показывают, что „хорей“ в дактилическом гекзаметре совсем не то, что хорей в хорее; „хорей“ в гекзаметре есть просто леймический (паузный) ход; леймические ходы будут разобраны ниже; и в схеме пропущенная доля стопы должна означаться знаком ∧; таким образом: *Гнев, богиня, воспой...* и: *Ныне черный корабль...* в схеме будут означены так:

1) — | ∧ ◡ — ◡ | ◡ —...
2) — ◡ | ∧ — ◡ | ◡ —...

Произведем еще эксперимент. Введем в дактилический гекзаметр те же три слова но уже в виде настоящего тримакра, не мнимого, как в разобранном только что леймическом образце. Вслушаемся:

Тучи Кронион сгустил, и под хладным дыханьем Борея
Дождь *шел весь день* над равниной, измученной жаждою летней...

Ясно, что в данном случае тримакр звучит так же, как введенный в анапестический стих: ◡ | ◡ | —, и совершенно отлично от мнимого тримакра в леймическом дактиле. Приведенные образцы можно варьировать, заполняя их словами иных смысловых отношений,— результаты будут те же: голосоведение подчиняется данной метрической тенденции. Возращаясь к амфимакрам, мы устанавливаем, что и последние звучат вполне подобно тримакрам, что на неударяемый слог входящего в амфимакр двухсложного слова (первого или второго) ложится насильственное напряжение, что этот слог как бы отсекается от слитого с ним; здесь уясняется, почему амфимакрические ходы столь преимущественно встречаются в облике первой модуляции: первый слог, непосредственно предшествующий ударяемому, вообще произносится о т ч е т л и в е е прочих неударяемых слогов; эта отчетливость не находится в непосредственной связи с деятельностью голосовой щели в области напряжений, но сама обремененность голосового аппарата при произнесении данного слога, несомненно, облегчает выполнение излишней интенсы. Слог же, следующий за ударением (вторая модуляция амфимакра), обыкновенно, произносится смято, иногда почти утеривая гласный звук; и интенса на нем требует большего голосовою усилия. Приходится отмечать, что в случаях хорошего (т.-е. плавного, не производящего впечатления нарочитой напряженности) звучания второй модуляции,—двухсложное ее слово является эмоционально весомым, позволяя ударяемый свой слог произнести в сугубо повышенной тональности (как в случаях хориямба второй модуляции) и, тем самым, отделить неударяемый слог, облегчая запечатление его интенсой. Таким образом:

Ти!хо запéр я двери

является стихом более правильным и стройным, чем:

В поле звезд отыскал я кольцо.

Мы получаем в итоге: 1) тримакрические замещения уподобляются спондаическим в ямбе, являются усиленным анапестом; трехмерная последовательность интенс осуществляется; 2) амфимакрические замещения подобны тримакрическим; их слоги произносятся раздельно, отчетливо; тем самым дается последовательность двух простых интенс, из коих вторая насильственна, и двойной усиленной интенсы; трехмерная последовательность интенс дается.

*) Ср. у С. Бóброва. *Записки стихóтворца,* стр. 49.

Бакхические ходы в употребительности модуляций своих являют также весьма стройную картину. В анапесте возможен только бакхий I: ∪— | —; наш же способ рассмотрения трехдольников в анапестической схеме дает возможность сосредоточить внимание только на нем. Бакхий II на первой стопе амфибрахия в анапестической схеме обращается в бакхий I с отброшенным первым слогом:

— | — ∪ ∪ — ∪ = (∪) — | — | ∪ ∪ —;

в дактиле же бакхий II обращается в амфимакр:

— | — ∪ — ∪ ∪ = (∪ ∪) — | — ∪ — ∪ ∪

На первой стопе анапеста бакхий I встречается нередко—у начинающих стихотворцев; Брюсов определенно подчеркивает недопустимость его на первой стопе. Внутри стиха бакхий возможен в двух модуляциях:

1) ∪ ∪ — | ∪ — | —;
2) ∪ ∪ — ∪ | — | —

В первой неударяемый слог бакхия объединен в одно слово со слогом, несущим первое бакхийное ударение; во второй—этот неударяемый слог связан с ударяемым слогом предыдущей стопы. Об употребительности модуляций бакхия скажут следующие цифры. На те же каждые 1000 стихов, в коих услеживался амфимакр, бакхий встречается:

ТАБЛИЦА 30.

Модул. / Авторы	I.	II.
Гнедич	21	122
Жуковский	14	266
Минский	94	215
Всего . .	129	603

при этом надо отметить, что словарные возможности более благоприятны именно для первой модуляции, ибо она требует n- сложного предшествующего слова, а модуляция вторая требует $n+1$- сложного предшествующего слова. Почти всегда первое слово бакхия моду-

ляции I связано логически с предшествующим словом, подчиняясь ему, часто приобретая характер энклитики:

Ты же к нему обратись и смягчи *его* / *ла*сковой речью...

Обратно: первое слово бакхия модуляции II связуется, подчиняясь, с последующим словом:

Сея раздор средь богов. И какого / *нам ждать* наслажденья...

Пренебрежение указанной особенностью смысловых соотношений в модуляции I ведет к плохому, угловатому стиху. Вот классический образец такового:

Пусть тот, кто разбил / *мою* цепь / *твоей* шеи,
Пусть тот, / *пред кем* лютня умолкла моя...*)

Здесь возникает легко рассеиваемое сомнение. Мы видели, что в амфимакре модуляции I такое же, как в бакхии двухсложное слово обретает излишнюю интенсу на неударяемом обычно слоге; спрашивается: почему невозможно то же относительно двухсложного слова в бакхии? Дело в том, что, осуществляя амфимакр и произнося первый его ударяемый, вне трехмерной схемы стоящий, слог,—мы получаем сигнал, возвещающий о перебое ритма и требующий выполнения особой голосовой работы, для выправления этого перебоя, для восстановления правильного течения ритма**). В случаях же бакхических ходов, слово, предшествующее первому бакхийному слову, дает своим ударением схемный икт,—и указанный сигнал отсутствует, в силу чего неударяемый слог первого бакхийного слова произносится обычно, и перебой не выправляется ничем. Бакхий же модуляции II осваивается так же легко, как спондей в ямбе,—путем подавления сверхсхемной интенсы—схемной. И совершенно неосновател упрек проф. Гинцбурга Пушкину, давшему стих:

Князь тихо на череп коня наступил...
! — | — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — | ◡ ◡ —

Здесь не „неловкость юноши поэта“, а ясное осуществление языковой ритменной нормы.

Мы видели, что трехмерные размеры осваивают замещения трибрахические, тримакрические, амфимакрические и бакхические путем неуклонного предпочтения тех модуляций данных ходов, которые легчайшим в отношении голосоведения образом дают воз-

---

*) Анонимный перевод *из Байрона*, помещенный в образцах шрифтов словолитни Лемана.

**) Амфимакр модуляции I, быть может, особенно употребителен еще и потому, что междусловесный перерыв после первого односложного слова облегчает процесс голосовой перенастройки, затрудненной слитностью слогов при модуляции II.

можность выполнить трехмерную последовательность, трехмерное чередование интенс. Модуляции же иные или избегаются, или вводятся лишь при наличии особых условий, как то: интонативных взлетов, обусловленных внутренним смысловым рельефом речи; примыканий служебных слов к более важным, с вытекающей отсюда возможностью угашения сверхсхемных интенс, и пр. Таким образом, при всех размещениях проводится норма чередования интенс. Бо́льшая, однако, трудность усвоения замещений, бо́льшая сложность голосоведения, чем то имеет место в двухсложных размерах,—на практике ведет к созданию немалого числа неправильных, неряшливых стихов.

Обратимся к чистому трехмерному стиху. Таковой чаще всего встречается в облике трехстопного, то-есть восьми-девятисложного (трехстопный амфибрахий, каталектический или акаталектический), чем сближается с употребительнейшим из двухмерных метров — четырехстопным ямбом. Здесь уместно вскрыть причины чрезвычайно малой употребительности трехмерных метров по сравнению с двухмерными. Возьмем употребительнейший трехмерный метр, трехстопный амфибрахий. В чистом виде (без бакхиев, трибрахиев, амфимакров и тримакров) он предстанет в девяти модуляциях:

a ◡— | ◡◡— | ◡◡—◡
b ◡—◡ | ◡— | ◡◡—◡
c ◡—◡◡ | — | ◡◡—◡
d ◡— | ◡◡—◡ | ◡—◡
e ◡—◡ | ◡—◡ | ◡—◡
f ◡—◡◡ | —◡ | ◡—◡
g ◡— | ◡◡—◡◡ | —◡
h ◡—◡ | ◡—◡◡ | —◡
i ◡—◡◡ | —◡◡ | —◡

Четырехстопный ямб предстанет в шести формах (собственно,—в восьми, но две: пятая и восьмая, как вовсе неупотребительные, нами не учитываются); и внутри каждой формы возможен ряд модуляций по различному распределению междусловесных перерывов (хориямбические, спондаические и йонические ходы во внимание не приняты):

Ф. I. ◡—◡—◡—◡— (8 модул.)
Ф. II. ◡◡◡—◡—◡— (4 „)
Ф. III. ◡—◡◡◡—◡— (8 „)
Ф. IV. ◡—◡—◡◡◡— (8 „)
Ф. VI. ◡◡◡—◡◡◡— (4 „)
Ф. VII. ◡—◡◡◡◡◡— (6 „)

Всего, следовательно, возможен в тридцати восьми модуляциях. Посмотрим, какое количество каких слогоударных комплексов потребно для выполнения всех модуляций как ямба, так и амфибрахия, с женскими и мужскими окончаниями.

ТАБЛИЦА 31.

Разряды слов.		Я м б.	Амфибрахий.
I		22	4
II	1	7	1
	2	33	7
III	1	1	1
	2	18	4
	3	5	4
IV	1	1	—
	2	4	4
	3	1	1
	4	8	—
V	1	—	—
	2	4	—
	3	—	1
	4	4	—
	5	1	—
VI	1	—	—
	2	1	—
	3	—	—
	4	1	—
	5	—	—
	6	1	—
Итого . .		112*)	27

Как видно из этой таблицы, словоемкость обоих метров значительно удалена от естественного соотношения слогоударных комплексов в языке; но ямб находится, все-таки, в гораздо более выгодном положении: амфибрахий вовсе отметает шести- и семисложные слова и пр.; важнейшие разряды слов как раз усиленно обходятся амфибрахием. Восстанавливается естественное соотношение слогоударных комплексов путем неравномерного употребления всех возможных модуляций, — и эта неравномерность достаточно устойчива. Однако у ямба 38 модуляций, у амфибрахия 9; следовательно, ямбическое четверостишие может быть построено,—даже не учитывая игры окончаний—$38^4 = 2\,085\,136$ способами, а четверостишие амфибрахическое—только $9^4 = 6561$ способом; ямб несравненно более подвижен; неравномерность применения его модуля-

*) Сверх этого при употреблении ф. VI модуляции *d.* (◡◡◡—◡◡◡ | —) наличествует семисложное слово с ударением на четвертом слоге; форма VII модул. *f* (◡—◡◡◡◡◡ | —) дает семисложное слово с ударением на втором слоге; и та же форма модуляции *a* при женском оконч. (◡— | ◡◡◡◡◡—◡) дает семисложное слово с ударением на шестом слоге.

ций не переходит в однообразное повторение некоторых из них. Вообще ближе стоя к естественному распределению в речи разнотипных слов, ямб легче, гибче, разнообразней осуществляет это распределение; живая речь удобнее всего, следовательно, укладывается в ямб; и преобладание его становится понятным. К этому надо прибавить, что, как мы видели, в ямбе иррациональные ходы с излишними, находящимися не на четных местах интенсами встречаются весьма не часто и для освоения своего требуют только сдвига интенсы; в трехмерных же метрах неизбежны бакхические модуляции I-й—и амфимакрические ходы, требующие весьма существенных перенастроек в голосоведении, в силу чего трехмерные метры совершенно непригодны для сколько-нибудь крупных по объему произведений (леймический гекзаметр представляет особое явление, о котором пойдет речь ниже).

Трехстопные трехмерные метры привлекали внимание главным образом современных нам стихотворцев. Употребительность модуляций трехстопного трехмерного метра (без различий для дактиля, амфибрахия и анапеста, ввиду того, что сами модуляции различаются по междусловесным перерывам, независимо от наличия или отсутствия неударяемых слогов до первого икта), идентичных приведенным выше для амфибрахия, выясняется из следующей таблицы:

ТАБЛИЦА 32.

Модуляции трехстопных трехмерных размеров *).

Модул. / Авторы	a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего
Фет	111	201	30	215	313	148	62	128	46	1254
Бальмонт	71	132	16	117	215	94	43	84	33	805
Брюсов	43	68	23	78	124	65	22	96	31	550
Блок	39	66	11	70	94	52	26	49	24	431
Белый	36	77	10	70	131	69	23	85	59	560
Итого	300	544	90	550	877	428	176	442	193	3600

У всех поименованных в таблице авторов последовательность цифр являет одну и ту же тенденцию: разбив все девять модуляций на три тройки, мы видим, что внутри каждой тройки, наибольшим является среднее число, наименьшим—последнее; из трех троек—средняя дает вообще наибольшие числа. Но средние числа первой и третьей тройки относятся к тем модуляциям, где наличествует

*) Женских и мужских окончаний вместе. — Названия произведений указаны в *Приложениях*.

междусловесный перерыв женского вида: — ∪ | ∪ —, между первым и вторым иктом или между вторым и третьим; все три модуляции третьей тройки содержат такой перерыв, а средняя из этих модуляций, *e*, — два таких перерыва: . . . — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — . . . Суммируя числа встречаемости модуляций, содержащих такой перерыв, и не содержащих, получим: 2841 и 759; таким образом, употребительность той или другой модуляции трехстопных трехмерных метров является функцией наличия в ней женского междусловесного перерыва, т.-е. такого, при котором трехмерное чередование интенс осуществляется естественно и легко, без всяких нажимов на голосоведение: при таких перерывах нет места излишним сверхсхемным интенсам.

Вот соответственные данные для четырехстопных метров. Таковые метры могут быть построены в 27 модуляциях; однако, в целях упрощения таблицы мы будем рассматривать их в трех формах, сообразно положению междусловесного перерыва между иктами второй и третьей стопы:

Форма I.

a) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — || ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
b) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — || ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
c) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — || ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
d) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — || ∪ ∪ — ∪ | ∪ —
e) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — || ∪ ∪ — ∪ | ∪ —
f) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — || ∪ ∪ — ∪ | ∪ —
g) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — || ∪ ∪ — ∪ ∪ | —
h) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — || ∪ ∪ — ∪ ∪ | —
i) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — || ∪ ∪ — ∪ ∪ |

Форма II.

a) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ || ∪ — | ∪ ∪ —
b) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ || ∪ — | ∪ ∪ —
c) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ || ∪ — | ∪ ∪ —
d) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ || ∪ — ∪ | ∪ —
e) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ || ∪ — ∪ | ∪ —
f) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ || ∪ — ∪ | ∪ —
g) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ || ∪ — ∪ ∪ | —
h) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ || ∪ — ∪ ∪ | —
i) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ || ∪ — ∪ ∪ | —

Форма III.

a) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ || — | ∪ ∪ —
b) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ || — | ∪ ∪ —
c) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ || — | ∪ ∪ —
d) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ || — ∪ | ∪ —
e) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ || — ∪ | ∪ —
f) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ || — ∪ | ∪ —
g) ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ || — ∪ ∪ | —
h) ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ || — ∪ ∪ | —
i) ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ || — ∪ ∪ | —

Вот цифры употребительности этих форм и модуляций:

ТАБЛИЦА 33.

Модуляции формы I.

Модул. / Авторы	a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего.
Пушкин	—	1	1	2	6	—	—	1	—	11
Некрасов	31	40	9	51	66	12	11	23	6	249
Брюсов	2	2	1	2	11	5	2	3	—	28
Итого	33	43	11	55	83	17	13	27	6	288

ТАБЛИЦА 34.

Модуляции формы II.

Модул. / Авторы	a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего.
Пушкин	4	16	9	28	40	23	8	10	6	144
Некрасов	56	83	58	75	147	95	24	54	37	629
Брюсов	6	11	2	7	14	8	3	7	3	61
Итого	66	110	69	110	201	126	35	71	46	834

ТАБЛИЦА 35.

Модуляции четырехстопного трехдольника ф. III.

Модул. / Авторы	a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего.
Пушкин	—	—	—	—	4	—	—	1	—	5
Некрасов	5	7	2	26	43	19	10	16	6	134
Брюсов	—	5	1	1	3	1	—	3	1	15
Итого	5	12	3	27	50	20	10	20	7	154

Прежде всего примечательны в этих таблицах заключительные цифры: они говорят, что у всех авторов из трех форм предпочтительна ф. II,—та, в которой средний междусловесный перерыв является женским. Внутри таблиц цифры повторяют,—за некоторыми исключениями,—тенденцию цифр трехстопного трехдольника и безусловно—в отношении торжества модуляций с женскими перерывами. Рассмотрим, наконец, в этом отношении русский гекзаметр,—те его строки, в которых леймы отсутствуют. Модуляций гекзаметр дает 271. Для сведения наших цифр в удобно воспринимаемые таблицы будем рассматривать строки гекзаметра в трех формах,—по положению третьего междусловесного перерыва, находящегося после икта третьей стопы. Форма I—перерыв мужской, непосредственно после икта; форма II—перерыв женский: через слог после икта; форма III—перерыв дактилический: через два слога после икта, непосредственно перед иктом четвертой стопы:

Ф. I — ◡◡ — ◡◡ — || ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡
Ф. II — ◡◡ — ◡◡ — ◡ || ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡
Ф. III — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ || — ◡◡ — ◡◡ — ◡

В этом случае в каждой форме получится два трехстопных полустишия с теми же девятью модуляциями.

ТАБЛИЦА 36.

Гнедич. Модуляции гекзаметра.

Формы \ Модул.		a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего.
Ф. I.	Полуст. I...	74	105	24	91	151	54	25	44	12	580
	Полуст. II...	64	79	34	83	67	93	58	69	33	580
Ф. II.	Полуст. I..	61	116	19	89	99	23	30	47	10	494
	Полуст. II...	54	71	26	96	48	71	23	76	29	494
Ф. III.	Полуст. I...	21	43	5	27	38	12	9	8	1	164
	Полуст. II...	16	24	10	20	31	13	13	28	9	164

ТАБЛИЦА 37.

Жуковский. Модуляции гекзаметра.

Формы \ Модул.		a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего.
Ф.	Полуст. I...	22	46	14	30	53	17	4	8	—	194
I.	Полуст. II...	28	24	13	34	32	26	13	17	7	194
Ф.	Полуст. I ..	29	61	10	12	52	19	14	22	4	223
II.	Полуст. II...	36	35	7	46	33	14	20	26	6	223
Ф.	Полуст. I...	4	10	2	9	21	6	5	4	1	62
III.	Полуст. II...	7	17	2	7	14	3	5	6	1	62

ТАБЛИЦА 38.

Минский. Модуляции гекзаметра.

Формы. \ Модул.		a	b	c	d	e	f	g	h	i	Всего.
Ф.	Полуст. I.	28	46	10	39	65	12	6	9	1	216
I.	Полуст. II.	30	38	10	37	32	19	12	34	4	216
Ф.	Полуст. I.	39	48	10	36	37	11	9	15	2	207
II.	Полуст. II.	31	41	15	25	26	23	17	20	9	207
Ф.	Полуст. I.	10	4	—	8	9	—	—	—	—	31
III.	Полуст. II.	7	9	—	5	2	3	1	3	1	31

Цифры, относящиеся к модуляциям первого полустишия у всех трех авторов соответствуют цифрам, полученным при исследовании трехстопного трехдольника; суммы касательно модуляций, содержащих и не содержащих женский перерыв, во всех трех формах, выразятся числами: для Гнедича: 947 и 291; для Жуковского: 370 и 109; для Минского: 339 и 115—цифры, почти осуществляю-

щие непрерывную пропорцию. Для второго полустишия соответственные пары в той же последовательности авторов будут: 869 и 369; 334 и 145; 317 и 137; эти цифры ясно свидетельствуют, что во втором полустишии тяготение к женским перерывам не так отчетливо, как в первом. В известной доле это явление объясняется словарными условиями. Так, в форме I, модуляция *d* второго полустишия имеет вид: ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ и встречается у всех трех авторов 154 раза; а модуляция *e* предстает в облике: ◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡ и встречается 131 раз; модуляция *d* начинается трехсложным словом, *e*—четырехсложным; встречаемость тех и других соответственно: 8,1% и 7, 7%; но встречаемость модуляции *e* понижается гораздо резче. В форме II те же модуляции дадут в начале двухсложное слово типа: ◡ — и трехсложное типа: ◡ — ◡, со встречаемостью 16,4% и 13,5%; встречаемость же модуляций будет: 167 и 107, — опять-таки резкое понижение. Изъяснение второго фактора, здесь действующего, будет дано в дальнейшем; пока же мы можем утверждать, что второе полустишие легче осваивает подлежащие выравниванию в голосоведении ходы в силу *инерции* правильного ритма, данной первым полустишием.

Во всяком случае высказанное выше положение, что употребительность модуляций того или иного типа есть функция наличия в них женских перерывов, остается в силе.

Ходы с мужскими перерывами и дактилическими являются теми, в коих требуется перенастройка голоса. Модуляции с наличием мужских перерывов значительно более употребительны, чем модуляции с перерывами дактилическими: все таблицы определенно это показывают; встречаемость же слов, образующих те и другие ходы, почти одинакова. Действует здесь та же причина, в силу которой употребительность амфимакров превышает употребительность бакхиев модуляции *l*: в случаях мужского перерыва, встречая непосредственно за ним первый слог трех- и более сложного слова с ударением на третьем слоге, — слог, к которому тяготеет естественная интенса, — чувство ритма получает сигнал для перенастройки голоса, для подавления этой сверхсхемной интенсы, или для выполнения последующего слога с той же степенью напряжения, так, чтобы третий слог, несущий ударение интенсу, торжествуя, осуществлял трехмерное чередование. В случаях же дактилического перерыва такой сигнал отсутствует; интенсу на последнем слоге трудно преодолеть (предпоследний, ведь, является лишенным интенсы), и преодолевается она, лишь тесно упираясь в первый ударяемый слог следующего слова, с которым данное должно быть связано крепкой логической связью; и действительно, в подавляющем большинстве случаев такая связь наличествует; в отношении же гекзаметра формы III, в каковом третий перерыв всегда является дактилическим, эта связанность обстающих перерыв слов за самыми редкими исключениями выполняется на протяжении обоих переводов *Илиады* и неукоснительно в переводе *Одиссеи:* такой перерыв никогда не является главной цезурой.

Таким образом, чистый трехмерный стих строится на правильном чередовании интенс, слагаясь в основе в такие модуляции, в коих это чередование осуществляется естественно при наличии женских перерывов; модуляции же с иными перерывами, а равно и все трибрахические, амфимакрические, бакхические и тримакрические ходы осваиваются усилиями голосовой тенденции, тем или иным способом восстанавливающей правильное чередование интенс. Статистика и анализ форм и модуляций обосновывают это утверждение. Косвенное его подтверждение можно найти, вслушиваясь в чтение стихов поэтами; таковое всегда — напевно, всегда речитативно, разительно отличаясь от чтения актерского, принципиально стремящегося стереть со стихов печать стиховности. Еще Квинтилиан говорил: „... se poetae canere testantur". Чтение поэтское подчеркивает ритм, выравнивает его перебои; и одного внимательного вслушивания в это чтение было бы достаточно для суждения о стихообразующем начале в русском стихе. С этой стороны безусловно и блестяще прав В. Чудовский, провозгласивший, что „стих живет сказом".

Ударения суть интенсы, прикрепленные к данному слогу; полуударения суть интенсы, лишь тяготеющие к тому или иному слогу,—тяготеющие, ориентируясь на ударения. Интенса-ударение несдвигаема; интенса-полуударение может смещаться; это смещение лишь затруднительно (и в небольшой мере) для голоса; оно— не мучительно. Введение нужных интенс-полуударений для выравнивания перебоев не есть скандовка; чередование интенс не есть тонический барабан, не есть маршировка; интенса послушна, интенса скромна. Есть ритм, некое общее понятие. Есть ритмы двухдольные, ритмы трехдольные и т. д.—всех возможных характеров в отношении последовательности арсисов и тезисов. Организация (система соподчинения элементов) речи в ритмический поток есть метрика. В узких рамках метрика может быть какой угодно: в узких рамках любую константу можно положить в основание стиха. В океане же языка, ставшего материалом художественного творчества, метрика может быть только органической.

В теории интенс a priori даны условия органической метрики; теория интенс явлена в живой практике русского стихотворчества.

Русский стих всех метров строится на правильном чередовании интенс.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Леймы в двухсложных и трехсложных размерах.

В русской стихотворческой практике, начиная от произведений Тредиаковского и кончая современными стихами, наличествует любопытное явление, внешне определяемое, как выпадение одного или двух слогов (последнее—в трехсложных размерах) в той или другой стопе, но во всяком случае в пределах от первого стоп-

ного икта до икта последней стопы. Выпадение слогов перед иктом первой стопы носит совершенно иной характер, являясь антианакрузой:

Сохранит нам играющий случай
◡◡— | — | ◡—◡◡ | —◡
Из наших бессмертных творений.
(◡)◡—◡ | ◡—◡ | ◡—◡

Опущение слогов после последнего в стихе икта создает лишь каталектические различия. Примером стиха с интересующим нас сейчас выпадением будет:

Отчего душа так певуча.
◡◡— | Λ◡— | — | ◡—◡

Такое выпадение называем леймой и означаем знаком Λ.

В последние годы установился в работах по русскому стиховедению обычай именовать стихи такого строя дольниками. Брюсов в *Науке о стихе* дает „дольникам“ такое определение (§ 94): „Метр дольников основан на счете одних ударных слогов. Следовательно, дольники, в сущности, являются стихами иной, не тонической системы...“ Между ударными слогами число неударных слогов произвольно: обычно—от 1 до 3, редко—до 4. И далее, как пример дольника, Брюсов приводит строки из *Песен западных славян:*

Стамати | был стар | и бессилен,
А Елена | молода | и проворна.
Она так-то | его | оттолкнула,
Что ушел он | охая | да хромая.

Здесь, очевидно, „трехдольник“, — строки с тремя ударениями. Однако в четвертом стихе слова *что* и *он* произносятся так, что звук *о* отчетливо слышен, а безударное *о* всегда звучит как *а*; так что, едва ли можно в этом стихе считать три ударения. Вот еще образцы стихов с большим количеством ударений из того же стихотворения:

Жид сказал: „ступай на кладбище...
Жид на жабу проливает воду...
Грех велик христианское имя...
День сидит, ночью ей не спится...
Круглый год проходит, и Феодор...
Взвыл Феодор: „горе мне, убийце...

Таким образом, если „метр дольников основан на с ч е т е ударных слогов“, а счета, т.-е. неуклонно выдержанного количества, нет, то нет и метра. Кроме того, возьмем два стиха:

Багряно закат пылает.
Багряно небо пылает.

Оба они—„дольники“; слова, их заполняющие, обладают одинаковыми коэффициентами встречаемости: 13,5; 16,4; 13,5 и 13,5; 15,9; 13,5. Можно было бы ожидать, что так построенные стихи будут встречаться в одинаковом количестве. На самом деле, стихи первого типа в рассмотренных нами стихотворениях встречаются почти вдвое чаще, чем стихи типа второго. Простенькая теория дольников бессильна объяснить это явление. Если же мы будем считать данные стихи трехстопным амфибрахием с одной леймой, то явно, что первый стих, в котором амфибрахическое течение дано в отчетливом виде расположением первых двух ударений, ритменно устойчивее, определеннее второго стиха, который в начале же может зазвучать как ямб с последующим перебоем. В общем, теорию „дольников“ должно отбросить.

Возвратимся к леймам. Вот образец стихов с неуклонно выдержанной двойной леймой:

Сегодня дурной день:
◡—◡ | ◡— | ΛΛ—
Кузнечиков хор спит,
◡—◡◡ | — | ΛΛ—
И сумрачных скал сень
◡—◡◡ | — | ΛΛ—
Мрачней гробовых плит.
◡— | ◡◡— | ΛΛ—

Иногда встречаются леймы, замещающие иктовый слог стопы. У Мандельштама:

И мгновенный ритм—только случай,
Неожиданный Аквилон.
◡◡—◡◡ | $\bar{\Lambda}$◡◡—

У Гумилева:

И бежали лани тумана
Под скалистые берега.
◡◡—◡◡ | $\bar{\Lambda}$◡◡—

У Жуковского:

Юноша ль расцветающий? Муж ли, годами созревший?
—◡◡ | $\bar{\Lambda}$◡◡—◡◡ ‖ —◡ | ◡—◡ | ◡—◡

Такого рода леймами особенно богат гекзаметр Фета.

Говоря о ритменной природе лейм, должно прежде всего установить различия между ними и цезурными перерывами. У Державина находим четырехстопный дактиль:

Молньи от взоров бегут впереди,
Дубы грядою лежат позади.

И далее:

Ступит на горы, ⋀ горы трещат;
Ляжет на воды, ⋀ воды кипят;
Граду коснется, ⋀ град упадает...

Далее—опять полносложный дактиль и опять леймический. Стихи этого склада нередки у Державина; их же можно найти у Баратынского, у Языкова и многих других; у Некрасова:

Хор так певуч, мелодичен и ровен—
Что твой Россини, ⋀ что твой Бетховен.

Четырехстопные стихи тяготеют к распадению на двухстопные полустишия (весьма показательным является то, что в четырехстопном ямбе, хореические перебои ложатся преимущественно на первую стопу — 1582 случая, затем на третью, т.-е. на первую стопу второго полустишия—250 случаев, на вторую же стопу всего реже — 65 случаев). Если диподии в логическом отношении внутренно объединены более тесно чем одна с другой, то между ними возникает медиана:

Молньи от взоров || бегут впереди.

К этому же месту в приведенных четырехстопных стихах тяготеют леймы. Отмечая явления каталектики в стихах, мы с полным основанием можем утверждать, что в данном случае имеет место каталектика полустиший, безотносительно к тому, будет ли второе полустишие того же метра, что и первое, или предстанет анакрузированным:

С цепи сорвав, ⋀ весь воздух покрыла.

Мы знаем, что трехсложные метры крайне легко допускают анакрузу и антианакрузу: переходят один в другой из стиха в стих. В гекзаметре, несущем то медиану в третьей стопе, то две цезуры — во второй и четвертой, леймы распределяются по стопам так:

ТАБЛИЦА 39.

Стоп / Авт.	1	2	3	4	5	Всего
Гнедич . .	202	71	99	82	1	455
Жуковский	38	—	5	2	—	45

Несмотря на то, что приблизительно одно и то же число стихов дало столь различные количества лейм, распределение последних одинаково: оставляя в стороне первую стопу, мы видим, что стремятся леймы к преимуществующей медиане; добавим, что менее всего ощутима именно лейма на третьей стопе. Лейма же на первой стопе предстает в особом характерном звучании. В двухдольниках леймы возможны только в хорее: в стопе хорея неударяемый слог следует за ударяемым, т.-е. тогда, когда стопа явлена в своей опоре; выпадение же неударяемого слога в ямбической стопе— перестраивает ее и все последующие в стопы хореические. И в хорее леймы также стремятся к полустишным цезурам:

О мой брат, поэт и царь, ⋀ сжегший Рим,
Мы сжигаем, как и ты, ⋀ и горим!

В обобщении же — тяготеют к неударяемым слогам, заканчивающим каждую хореическую диподию.

Совсем иного характера леймы в первой стопе гекзаметра и в пятой, — вообще в стопах, удаленных от ритменных узлов *); а также в малостопных трехдольниках, лишенных тяготения к цезурам. Возьмем наши девять модуляций трехстопного трехдольника со всеми возможными леймами (по одной на стих); у нас получатся следующие двенадцать форм (цифрами указан неударяемый слог, замещенный леймой):

a 1) ◡◡— | ⋀◡— | ◡◡—
Я стал ⋀ всему удивляться **)
3) ◡◡— | ◡◡— | ⋀◡—
Прочтешь на моем ⋀ челе.
b 2) ◡◡—◡ | ⋀— | ◡◡—
Причастный ⋀ Дню Твоему.
3) ◡◡—◡ | ◡— | ⋀◡—
Займутся Лучи ⋀ Твои.
c 3) ◡◡—◡◡ | — | ⋀◡—
Неожиданно сны ⋀ сбылись.
d 1) ◡◡— | ⋀◡—◡ | ◡—
Тогда ⋀ с бесгласной улыбкой.
4) ◡◡— | ◡◡—◡ | ⋀—
В ушах раздаются ⋀ звуки.
e 2) ◡◡—◡ | ⋀—◡ | ◡—
И пышный ⋀ лилий букет.

---

*) О ритменных узлах см. в следующем отделе, в главе о больших ритмических членах.

**) Примеры взяты из стихов Блока. Схемы даны анапестические, образцы же—амфибрахические, за исключением одного. Но нас интересуют слоги, заключенные между крайними иктами, в силу чего указанное несоответствие схем и стихов не должно привлекать внимание.

4) ◡◡—◡ | ◡—◡ | ∧—
Он думал о шубке ∧ с мехом.

f 4) ◡◡—◡◡ | —◡ | ∧—
По улице ходят ∧ тени.

g 1) ◡◡— | ∧◡—◡◡ | —
До дна ∧ исчерпаю чашу.

h 2) ◡◡—◡ | ∧—◡◡ | —
Осталась ∧ пенистым следом.

Звучание этих стихов весьма своеобразно. Леймы в них, явно слуху, совсем не то, что леймы в приведенных выше четырехстопных строках, стоящие бок-о-бок с цезурой. Мы можем установить два вида лейм: 1) леймы-цезуры и 2) чистые леймы, как в приведенных только что стихах. Какова природа последних? К ответу нас подведет таблица употребительности показанных двенадцати форм. К печали, большинство поэтов, пользовавшихся трехстопным леймическим стихом, дает вообще ничтожное количество его образцов, совершенно недостаточное для устойчивых обобщений. Вот более крупные цифры:

ТАБЛИЦА 40.

Форма / Автор	a		b		c	d		e		f	g	h	Всего
	1	3	2	3	3	1	4	2	4	4	1	2	
Блок . . .	18	16	12	26	9	49	16	36	22	12	15	16	247
Ахматова. .	18	31	6	73	17	33	18	36	29	22	13	15	311

Тенденция цифр каждой рубрики у обоих авторов одинакова (за ничтожными исключениями). Взглянув на данную выше схему, отмечаем, что 1 и 3 неударяемые слоги суть те, на которые в стихах каждого данного вида падает сверхсхемная интенса; слоги 2 и 4 — этой сверхсхемной интенсы не несут. И Блок дает нам форм с леймами на 1-м и 3-м неударяемых слогах 133 случая, а с леймами на 2-м и 4-м неударяемых слогах—114 случаев; Ахматова соответственно 185 и 126 случаев. В гекзаметре с леймой на первой стопе возможны два случая: замещается леймой первый неударяемый слог, несущий сверхсхемную интенсу, или замещается второй неударяемый слог, „нейтральный“. Гнедич применяет лейму на первом неударяемом слоге 164 раза, на втором — 38 раз. Жуковский соответственно 29 и 9 раз. Слогоударные константы объясняют нам эти различия цифр: в обоих случаях модуляции *a* (см. схему) слогоударный состав одинаков; леймой замещается

слог, несущий сверхсхемную интенсу; разница в употребительности объясняется тем, что во втором случае лейма идет после икта второй стопы, т.-е. когда ритм подчеркнут предыдущими двумя стопами. В модуляции *b* первого вида есть трехсложное слово с ударением на третьем слоге; в той же модуляции второго вида этого слова нет, оно замещено двухсложным (коэффициенты встречаемости 8,1 и 16,4), причем опущен слог, несущий сверхсхемную интенсу, — и употребительность этих двух видов модуляции *b* — 12 и 26 для Блока и 6 и 73 для Ахматовой.

В модуляции *d* первого вида — трехсложное слово с ударением на втором слоге и двухсложное с ударением на втором, в той же модуляции второго вида есть четырехсложное слово с ударением на третьем слоге и односложное, — употребительность 49 и 16 для Блока и 33 и 18 для Ахматовой; и так далее. Но все-таки, вполне естественно приближая словесное заполнение стихов к слогоударным константам, леймы на слогах 1-м и 3-м устраняют лишнюю интенсу, которую пришлось бы в полносложных стихах угашать тем или другим голосовым усилием. Итак, чистая лейма выполняет функцию очищения трехдольного стиха от сверхсхемных интенс.

Выше мы сказали: „... размыкание потока голосовых напряжений, — лейма...“. Но размыкание, очевидно, иного свойства в чистых леймах, чем в леймах-цезурах. Вслушаемся хорошо в звучание приведенного выше отрывка с двойными леймами. Иные строки его внешне укладываются в схему трехстопного ямба с йоником, восходящим на 2—3 стопе:

Кузнечиков хор спит.

Но сравним:

Спустилась ночь на землю,
Кузнечиков хор спит...

и:

Спускается полночь на землю,
Кузнечиков хор ∧∧ спит.

Во втором случае голос отчетливо выделяет слово *хор* и, безмолствуя миг, с о х р а н я е т с в о е н а п р я ж е н и е. Разница высот тона, каковым произносятся разделенные леймой слова, облегчает это немотствующее напряжение. Длительность немотствования здесь, конечно, никакого значения не имеет: можно в полносложном стихе сделать любой длительности паузу между словами, — и характер стиха не изменится. Вообще говоря, леймический стих звучит хорошо лишь в тех случаях, когда обстающие лейму слова находятся в таком логическом отношении, какое позволяет произносить их в явственно различных тональностях. Так: *Гнев, богиня, воспой...* дает ясное понижение при переходе к *богиня*, и

беззвучное напряжение выполняется легко. Обратно, приведенный выше стих: *Займутся Лучи Твои,* где лейма стоит между словами одного комплекса, — звучит или неровно, со сбоем, или — неестественно: в отношении интонативного рельефа. Возникает вопрос: читающий стихи про себя или вслух выполняет беззвучные напряжения; а слушающий стихи? Что ему восполняет пропущенный слог? Несомненно, что внемлющий стихам выполняет зачаточные артикуляционные движения; известная степень привычки к стиху делает слушателя чувствительным к инерции метра; леймическое напряжение возникает—в зачаточном виде—так же, как и напряжения, явленные в звуках.

Несколько сложнее вопрос с леймами, стоящими на местах иктовых слогов. Можно было бы предполагать, — и есть все основания, — что данная интенса выполняется также беззвучно: ведь может же быть интенсой звуковой комплекс, лишенный гласной:

Гм-гм, читатель благородный...

Но читаются стихи с иктовыми леймами несколько иначе. При иктовой лейме предшествующее ей слово имеет дактилическое окончание, на последний слог какового ложится сверхсхемная интенса. И вот, читается стих этого склада так, что указанная сверхсхемная интенса становится иктовой, а лейма, уже простая, вдвигается между слогами этого слова; слово как бы рассекается:

Неожида∧нный Аквилон
◡◡—◡∧◡̲ | ◡◡—.

Или же следующее за иктовой леймой слово анапестического типа, несущее на первом слоге сверхсхемную интенсу, делает эту последнюю схемной, рассекаясь и вводя между слогами простую лейму:

Мне хочется о∧неметь
— | —◡◡ | ◡̲∧◡—

Вышеприведенный стих Жуковского:

Юноша ль расцветающий...,

как и ему подобные, также звучит хорошо с леймой, введенной внутрь слова. Тут уясняется окончательно различие между леймой чистой с одной стороны и леймой-цезурой, цезурой и междустишным перерывом с другой: последние суть временные паузы, размыкание потока голосовых напряжений, как полное бездействие голосовой щели; лейма чистая есть мгновенное немотствующее напряжение. Цезурой нельзя рассечь слово:

И яростно бушу || ют пенистые волны...

чистой леймой, как видим, можно.

Практическое значение леймических ходов велико. Леймы приближают словозаполнение трехдольных метров к естественным слогоударным константам,—почему леймические метры, особенно многостопные, как гекзаметр, пригодны для произведений большого объема; леймы освобождают трехдольные метры от сверхсхемных интенс; наконец, леймы дают основание свободному стиху, придавая тем или иным строкам двуликий вид, при повторности позволяющий перейти от одной метровой системы к другой. Так, трехстопный трехдольник с двумя ординарными леймами принимает в иных модуляциях облик двухдольного размера:

В долине, наполненной мраком,
Светло ⋀ горит ⋀ костер.

То же при сочетании иктовой леймы с простой, как у Ахматовой:

Петербургская весна.
◡◡—◡◡ ¦ ⋀̄⋀◡—...

Тоже при леймах-цезурах: хореическая диподия или пеон третий, с опущенным четвертым слогом, есть амфимакр или анапест, и такой ход может стать пунктом ритменного перелома.

Об этом подробней мы будем говорить в дальнейшем. В этом же отделе нам важно подчеркнуть зависимость леймических стихов, в отношении употребительности тех или иных их модуляций, от распределения в стихе интенс. Леймические стихи лишний раз свидетельствуют, что чередование интенс является ритменным основоначалом русского стиха.

Приложения к отделу первому.

Кантемиров стих.

Можно было бы a priori предполагать, что „среднее русское стихотворство“, давшее лучшие свои образцы в прекрасной поэзии Дмитрия Ростовского, в отношении усвоенной себе метрики не является каким-то неприступным скалистым островом между океаном народной песни с одной стороны и океаном литературного после-ломоносовского стихотворства с другой; что его метрика не малокровный домысл церковных схоластов, но по своему органична, являясь зачаточной формой нашей органической метрики.

„Силлабический“ стих с самого начала получил неправильные определения, удержавшиеся в школьных учебниках до сих пор. Силлабичность, т.-е. равносложность рифмующих или строфически симметричных строк, является вполне второстепенным признаком, вплотную подходящим и к нашим стихам: все строки четырехстопного ямба—восьмисложны при мужском окончании и девятисложны при женском. Проф. Гинцбург прямо и называет ямб *Полтавы* и *Онегина* „просто силлабическим стихом“.

Однако никому из писавших о силлабическом стихе,—ни Пыпину, ни Галахову, ни Л. Майкову, ни Перетцу,—не пришло на ум попробовать написать десяток стихов любым силлабическим размером. Они увидели бы, что писать, быстро слагать силлабические стихи—невозможно, что слоги приходится отсчитывать, загибая пальцы, ибо наши метрические вехи, ударения и полуударения, дающие возможность уверенно нанизывать слова, не опасаясь ошибки в счете, для силлабического стиха—в традиционном определении—не имеют значения, а иных вех нет. Но нелепо было бы предположить, что подлинное поэтическое одушевление Дмитрия Ростовского, написавшего не один десяток тысяч строк, могло сопровождаться загибанием пальцев или дробным постукиванием каблука. Одна эта мысль должна была бы заставить исследователя пересмотреть вопрос о силлабическом стихе.

Правила силлабической версификации в законченном виде нам предложены Антиохом Кантемиром. Ему принадлежит *Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских.* В этом *Письме* говорится:

§ 1. Я стихи русские разделяю на три рода. Первого составлены на подобие греческих и латинских стопами *) без рифм, каков есть следующий:

Христе, люби пламень, един еси вышнего сыне.

§ 4. Второго рода стихи состоят из некоего определенного числа слогов, хранящих некую определенную же меру в ударении голоса, и которые я бы назвал, италианцам последуя, свободными, каковы суть следующие:

Долго думай, что о ком и кому имеешь
Сказать. Любопытного беги: говорлив он;
Беспеременно отверстые уши не умеют
Сказанного сохранять, а слово, однажды
Выпущенное из уст, летит невозвратно.

§ 6. Третьего рода стихи во всем предыдущим подобны, только что по меньшей мере каждые два должны кончаться рифмою; каковы суть следующие:

Ездок, что в чужой земле, ему неизвестной,
Видит на пути своем лес вкруг себя тесной,
Реки, болоты, горы и страшны стремнины,
И, оставя битой путь, ищет пути ины...

§ 19. Стихи русские могут быть составлены от тринадцати до четырех слогов.

§ 20. По моему мнению, рассуждение стоп в составлении всех оных излишне. Но нужно наблюдать, чтобы во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса.

§ 21. Такие слоги называю я долгими, а прочие все короткими.

---

*) Здесь имеются в виду стопы, указанные в *Пиитике* Мелетия Смотрицкого и составленные своеобразно греческой метрике, при весьма произвольном учете иных гласных русского языка как долгие, иных как краткие. Зизаний дает следующие рубрики:

Долгие: и, ѣ, о, Ѱ; краткие: е, о, у; двоевременные: а, і, Ѱ, ѵ.

Смотрицкий приводит примеры стоп:

С п о н д е й: чистый, любы. П и р р и х и й: небо, море.
Т р о х е й: сердце, тело. И а м б: корысть, время.
Д а к т и л ь: былие, черпало. А м ф и б р а х и й: точило, вретище.
А н а п е с т: неплоды, ходатай. Б а к х и й: великий, клеветник.
П а л и м б а к х и й: пиршество, ырище. Т р и б р а х и й: биение, зелие.
Т р и м а к р: истинный, различный.
(Перетц. *Из истории русской песни.* Стр. 9—15).

Причем иногда долгота или краткость определяется ex positione, как в „трохее“: *сердце*, где первое *е*, стоящее перед двумя согласными, считается долгим, а последнее свободное *е*—кратким. Все это весьма условно и совсем нежизненно: образцов творчества эта метрика почти вовсе не создала.

Приведенный Кантемиром стих является „гекзаметром“ с двумя спондеями на второй и третьей стопе:

Христе, любви пламень, един еси вышнего сыне.

—◡◡ | —— | —— | —◡◡ | —◡◡ | —◡

(В схеме вертикальными черточками означены границы стоп).

Далее идет описание стихов различной меры, с указанием обязательных пресечений, места „долгих“ слогов и рифмы—„тупой“, „простой“ и „скользкой“, т.-е. мужской, женской и дактилической. К этому описанию мы вернемся. Пока же рассмотрим заканчивающую *Письмо* таблицу, содержащую согласные описаниям схемы стихов всех мер. Приводим эту таблицу:

ТАБЛИЦА 41.

Виды стихов. / Слоги.		Мера стихов.													Рифмы, им приличные.
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
Тринадцатисложный	1	·	·	·	·	—	◡	◡‖	·	·	·	·	—	◡	} Простая
	2	·	·	·	·	·	·	—‖	·	·	·	·	—	◡	}
	3	·	·	·	·	—	◡	◡‖	·	·	—	◡	◡	—	Тупая
Двенадцатисложный	4	·	·	·	·	—	◡‖	·	·	·	·	—	◡		} Простая
	5	·	·	·	—	◡	◡‖	·	·	·	·	—	◡		}
	6	·	·	·	·	·	—‖	·	·	·	·	—	◡		}
Одиннацатисложный	7	·	·	·	—	◡‖	·	·	·	·	—	◡			Простая
	8	·	·	·	·	—	◡‖	·	—	◡	◡	—			Тупая
Эндекасиллаб катулиянский	9	·	·	·	—	◡	◡‖	·	·	·	—	◡			Простая
Десятисложный — двух равных сечений, неравных сечений и без сечения	10	·	·	—	◡	◡‖	·	·	·	—	◡				} Простая
	11	·	·	·	—	◡‖	·	·	·	—	◡				}
	12	·	·	·	·	—‖	·	·	·	—	◡				}
	13	·	·	—	◡‖	·	·	·	·	—	◡				}
	14	·	·	·	—‖	·	·	·	·	—	◡				}
	15	—	·	·	—	·	·	—	◡	◡	—				Тупая
Девятисложный с сечением и без сечения	16	·	·	·	—‖	·	·	·	—	◡					Простая
	17	·	·	·	—	◡‖	—	◡	◡	—					Тупая
	18	—	·	·	—	·	·	—	◡	◡					Скользк.
Восьмисложный.	19	·	·	—	·	·	·	—	◡						} Простая
	20	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡						}
	21	·	—	·	·	—	◡	◡	—						Тупая
Семисложный.	22	·	·	·	·	—	◡	◡							Скользк.
	23	·	·	·	·	·	·	—							Тупая
Шестисложный	24	·	·	·	—	◡	◡								Скользк.
	25	·	·	·	·	—	◡								Простая
	26	·	·	·	·	·	—								Тупая
Пятисложный	27	·	·	—	◡	◡									Скольз.
	28	·	·	·	—	◡									Простая
	29	·	·	·	·	—									Тупая
Четырехсложный	30	·	·	—	◡										Простая
	31	·	·	·	—										Тупая

Прежде всего, нам должно установить, какой ритменный смысл Кантемир придавал главному сечению стиха. Что это сечение было для него не безразличным моментом общего строя, видно из того, что по отношению к сечению Кантемир безоговорочно воспрещает enjambement, тогда как по отношению к целым стихам это запрещение отсутствует: „Я не вижу, для чего бы перенос речи из первого стиха в другой следующий, когда одним целое разумение речи кончить не можно, был запрещен“ (§ 22). И: „речь, которая кончает первое полустишие, должна быть связана с предыдущими, а не следующими в последнем, так что все союзы, предлоги, местоимения возносительные не могут быть слогом пресечения. И сие *правило есть общее сечениям и прочих стихов*“. (§ 26). С самого начала можно предполагать, что главное сечение являлось для Кантемира не просто междусловесным перерывом, хотя бы и приуроченным к смысловой постановке, но паузой, леймой. Забегая вперед, отметим, что излюбленный тринадцатисложный Кантемиров стих большинством исследователей трактовался как приближающийся к хореической схеме. А. Грузинский в своем описании стихотворения Феофана Прокоповича *Epitaphius Metropolitae Barlaamo Yasincki*, написанного тринадцатисложником, подчеркивает, что в целом ряде стихов началась тонизация силлабического стиха (из 36 стихов 19 тонизированы) и что схему каждого стиха можно изобразить так:

Вижду тя о лествице, сведшая нам Бога.

(*Филологический Вестник*, 1910 г., т. XIV). Приведенный Грузинским стих есть семистопный хорей с леймой после икта четвертой стопы. Тредиаковский говорит: „Стиха гексаметра хореического первое полстишие долженствует состоять тремя стопами, и долгим слогом, который есть пресечением... Пример:

Делом бы одним стихи не были на диво;
Знайтесь с дружными людьми, живучи правдиво.

Этот хореический „гекзаметр“, в котором не учтен следующий за третьей стопой ударяемый слог, есть, конечно, семистопный хорей с леймой на восьмом слоге, и вполне подобен приведенному выше стиху Прокоповича. У Бальмонта есть немало стихотворений, написанных этим стихом (преимущественно, однако, с мужским окончанием):

Я не знаю: человек плох или хорош,
Я не знаю: говорит правду или ложь.

Во всех этих случаях пресечение *является леймой.* И при сравнении указанных Кантемиром видов стиха, необходимо иметь это обстоятельство в виду. Приведя образцы десятисложных стихов с

различными сечениями, Кантемир дает в одном случае, скрыто для себя, двойную лейму у сечения:

Первый отец нашего рода.
— ◡ ◡ — ‖ (∧ ∧), — ◡ ◡ — ◡

Иногда же сечение не является леймическим:

К концу ближимся мы повсечасно.

Здесь сечение после пятого слога; однако трехстопный анапест, которому соответствует приведенный стих (с неправильным бакхическим перебоем на первой стопе) дан во всех своих десяти слогах (9 плюс 1 гиперкаталектический), и на лейму не приходится ни одного слога. В каждом данном случае, повторяем, нужно оценивать слоговое значение главного сечения.

Затем, занося стихи в данные рубрики по числу произносимых слогов, Кантемир не делает различия между стихами с различной каталектикой. Мы же учитываем стопность до последнего в стихе ударения включительно; поэтому Кантемировы рубрики должны быть разбиты, и стихи разных видов сведены в рубрики иные. Вот Кантемирова таблица в переработанном согласно нашим способам виде.

В этой таблице мы приводим все Кантемировы примеры, сопровождая их нашими схемами и схемами, под которые подводит их Кантемир, и даем указание параграфа, в котором говорится о данном образце, и в скобках номер Кантемировой соответственной схемы в приведенной выше его таблице.

2-стопные размеры.

Хорей.

§ 61 (30) Чисты нравы
— ◡ | — ◡
. . — ◡
Суть приятны...
— ◡ | — ◡
. . — ◡

§ 60 (27) Если золота...
— ◡ | — ◡ (◡)
. . — ◡ ◡

Ямб.

§ 62 (31) Тебе пою...
◡ — | ◡ —
. . . —
Тебе свою...
◡ — | ◡ —
. . . —
Жизнь предаю...
◡ ◡̄ | ◡ —
. . . —

§ 58 (24) Дойдет тот далее...
∪ — | ∪̄ — (∪ ∪)
. . . — ∪ ∪

Дактиль.

§ 60 (28) ... Куча могла бы...
— ∪ ∪ | — ∪
. . . — ∪
Я бы охотно...
— ∪ ∪ | — ∪
. . . — ∪

Амфибрахий.

§ 60 (29) Сбирал и копил...
∪ — ∪ | ∪ —
. . . . —

§ 58 (25) Легко невоздержный...
∪ — ∪ | ∪ — ∪
. . . . — ∪

Анапест.

§ 58 (26) Невозвратно бежит...
∪ ∪ — | ∪ ∪ —
. . . . . —

3-стопные размеры.

Хорей.

§ 58 (25) Кто идет неспешно...
— ∪ | — ∪ | — ∪
. . . . — ∪

§ 56 (22) Тот, кто добродетелей,..
— ∪ | ∪̄ ∪ | — ∪ (∪)
. . . . — ∪ ∪

Ямб.

— — —

Дактиль.

§ 52 (20) Твари владыко всемочный...
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

§ 50 (18) Лишня горячность к познанию...
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪
— . . — . . — ∪ ∪

Амфибрахий.

§ 54 (21) Не долго число наших дней...

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ —

. — . . — ◡ ◡ —

Анапест.

§ 40 (10) К концу ближимся мы повсячасно...

◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡

. . — ◡ ◡ . . . — ◡

4-стопные размеры.

Хорей.

§ 51 (19) Сколько бедный суетится...

— ◡ | — ◡ | ◡ ◡ | — ◡

. . — . . . — ◡

§ 56 (23) Дело обличить ему...

— ◡ | ◡ ◡ | — ◡ | —

. . . . . . —

Ямб.

— — —

Дактиль.

§ 33 (7) Медные всходят в руках наших стены...

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡

. . . — ◡ ‖ . . . . — ◡

§ 46 (15) Слабое здравие любит покой...

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —

— . . — . . — ◡ ◡ —

§ 49 (17) Нашего рода первый отец...

— ◡ ◡ | — ◡ ∧ | — ◡ ◡ | —

. . . — ◡ ‖ — ◡ ◡ —

§ 48 (16) Первый отец нашего рода...

— ◡ ◡ | — ∧ ∧ | — ◡ ◡ | — ◡

. . . — ‖ . . . — ◡

§ 40 (11) Тебе мы служим, сильному Богу...

◡ ◡ ◡ | — ◡ ∧ | — ◡ ◡ | — ◡

. . . — ◡ ‖ . . . . — ◡

§ 38 (9) Кому дам новую книжку исправно...

◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡

. . . — ◡ ◡ ‖ . . . — ◡

§ 35 (7) Властелин мира судьбу твою знает...

◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡

. . . — ◡ ‖ . . . . — ◡

Амфибрахий.

§ 31 (4) Легко невоздержный язык в беду вводит...

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡
. . . . — ◡ || . . . . — ◡

§ 40 (12) Тебе мы поем, твари владыке...

◡ — ◡ | ◡ — ∧ | ∧ — ◡ | ◡ — ◡
. . . . — || . . . . — ◡

§ 37 (8) В нем не отщетится надежды своей...

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ —
. . . . — ◡ || . — ◡ ◡ —

Анапест.

§ 31 (6) Невозвратно бежит крылатое время...

◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ∧ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡
. . . . . — || . . . . — ◡

5-стопные размеры.

Хорей.

§ 43 (13) Видим страшну налетати бурю...

— ◡ | — ◡ | ◡ ◡ | — ◡ | — ◡
. . — ◡ || . . . . — ◡

Ямб.

§ 43 (14) Тебе поем, вышнему владыке...

◡ — | ◡ — | ∧ — | ◡ ◡ | ◡ — | ◡
. . . — || . . . . — ◡

Дактиль.

§ 29 (2) Час они могут стоять и что теперь хвалят...

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ∧ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡
. . . . . . — || . . . . — ◡

Амфибрахий.

§ 29 (1) Что пользует множество людей безрассудно...

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ ∧ ∧ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡
. . . . . — ◡ ◡ || . . . . — ◡

§ 30 (3) Что пользует множество безрассудно людей...

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ ∧ ◡ | ◡ — ◡ | ◡ —
. . . — ◡ ◡ || . . — ◡ ◡ —

Анапест.

— — —

6-стопные размеры.

Ямб.

§ 31 (5) Дойдет тот далее, кто идет неспешно...

◡ — | ◡ — | ◡ ◡̄ ¦ ∧ — | ◡ — | ◡ — | ◡

. . . — ◡ ◡ ‖ . . . . — ◡

7-стопные размеры.

Хорей.

§ 27 (1) Не писав летящи дни века проводити...

◡̄ ◡ | — ◡ | — ◡ ¦ — ∧ | — ◡ | ◡̄ ◡ | — ◡

. . . . . . — ‖ . . . . — ◡

Мы видим, что все приводимые Кантемиром примеры укладываются в ту или иную схему нашего стиха. Некоторое сомнение могут вызывать два образца четырехстопного дактиля:

Кому дам новую книжку исправно.

и

Властелин мира судьбу твою знает.

В первом стихе на первой стопе имеется бакхический, а во втором — анапестический перебой. Образец последнего мы находим у Лермонтова:

Окружи счастием счастья достойную.

Этот перебой, при наличии схемной дактилической интенсы на первом слоге и при сугубой отчетливости четвертого слога, взбирающегося на ударяемый третий, осваивается довольно легко. Бакхический перебой гораздо труднее. Однако отметим, что для Кантемира последовательность стоп осваивалась, как последовательность диподий, и имел значение именно второй икт: там, где говорит он о четырехсложных стихах, образцы которых дает в облике двухстопного ямба или хорея, он указывает в своих схемах только второй икт; то же самое — при указании схем для четырехсложных полустиший. В данном случае, вторая стопа дактиля явлена в отчетливом виде, ее икт подчеркнут предшествующим вторым иктом бакхия. Основное же оправдание этому и иным перебойным стихам дано в специфических условиях голосоведения, присущих поэзии тех дней, о чем мы будем говорить ниже. Остановимся еще на образцах, внесенных нами в рубрику пяти- и шестистопного ямба. Оба эти образца укладываются в ямб при наличии леймы сейчас же после сечения. В нашей

поэзии примеров такой конструкции мы не находим, что повело нас к приведенному в главе о леймах утверждению о непригодности ямба к леймическим ходам. Стихотворение Владимира Нарбута *На смерть Блока,* ставшее нам известным лишь недавно, во всех строках пятистопного ямба выдерживает лейму после второй стопы:

Чиновника—помните?—Желткова.
◡ — ¦ ◡ ◡̄ ‖ ∧ — ◡ ◡ | ◡ — ¦ ◡

Мы полагаем все-таки, что лейма в ямбе не звучит как лейма, и что так построенные стихи являют образец строго выдержанной последовательности ямбических и хореических полустиший, каковая последовательность, именно строго выдержанная, не влечет распадения стиха. Сравним Фетовские смешанные стихи:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю...

Могут возразить, что приведенные Кантемиром образцы случайны, что он, означая в схемах только два или три слога, как обязательно долгие или обязательно краткие, мог в иных стихах дать любую последовательность ударяемых и неударяемых слогов. Отчасти это справедливо. Но ведь не случайно же все образцы Кантемира звучат, как те или иные наши стихи. Любопытно отметить его указание: „Можно сочинять десятисложные стихи... без сечения, которые приятно будут кончаться тупою рифмой.

Слабое здравие любит покой...

Такого вида стихи должны необходимо иметь седьмой и десятый слог долгие, осьмой и девятый короткие, но будет стих звончае, если и первый слог будет долгий. Можно ли предполагать, что, построяя свои примеры, Кантемир не стремился сделать их „звончае“?

Но мы далеки, все-таки, от мысли утверждать, что Кантемир строил стихи свои неуклонно по схемам нашего стиха. Мы говорим лишь, что русский стих, поднявшийся на высоты художественности лишь в „новом русском стихотворстве“, для мастеров „среднего стихотворства“ был смутно чуемой нормой; что в практике своей эти мастера лишь приближались к нему, что в стихах их он звучал доминантой, единственно дававшей возможность строить размеренные строки. Посмотрим, в какие формы на практике отливался у того же Кантемира стих.

Три Кантемировы сатиры: *К уму моему, Филарет и Евгений, К солнцу,* общим счетом в 786 стихов написаны тринадцатисложным стихом, с неуклонной цезурой после седьмого слога и с жен-

ским окончанием. Несколько случайно запавших стихов иной меры в счет не вошли, как, например, следующий:

...Девять сестер. Многи на нем силу потеряли (14 слогов).

Из этих 786 стихов 154 (около 20%) являются чисто хореическими; в 130 стихах (около 17%) первые полустишия являются чисто хореическими; в 215 стихах (свыше 27%) хореическими будут вторые полустишия. В общем, в 499 стихах (около 63%) явлен хореический облик всего размера. Мы можем утверждать, что семистопный хорей с леймой на восьмом слоге является ритменной доминантой Кантемирова тринадцатисложника. Посмотрим, как располагаются в рамках этого стиха отступления от хореической схемы. В сатире *Куму моему* всего 192 тринадцатисложных стиха и четыре с неправильным числом слогов. В этих стихах (стих семистопный, следовательно, общее количество стоп будет 1344 стопы) насчитывается всего 314 перебоев, т.-е. ударяемых слогов, расположенных не на хореических местах. Эти перебои распределяются по стопам так:

ТАБЛИЦА 42.

1 ст.	106	35,0%
2 „	63	20,8%
3 „	10	3,3%
4 „	—	—
5 „	86	28,4%
6 „	38	12,5%
7 „	—	—
Всего . .	303	100,0%

Мы видим, что последние стопы полустиший вовсе не терпят перебоев, в полном соответствии с правилами Кантемира касательно расположения в стихе ударяемых и неударяемых слогов. Затем: максимальное количество перебоев несут первые стопы полустиший; всего на две стопы (первая в первом и первая во втором полустишии) приходится 192 перебоя (63%), а на три прочих стопы (вторая и третья в первом и вторая во втором полустишии) 111 перебоев (37%), т. е. внутренние стопы вдвое реже (63% относится к двум стопам, 37%—к трем) несут перебои, чем начальные. Отсюда следует, что начальные перебои Кантемир считал выправляемыми правильной конструкцией последующих стоп; окончательно же стих выправлялся последними стопами, на которых перебоев вовсе нет. Посмотрим, какого характера сами перебои.

Возьмем первое полустишие. С одним перебоем оно дано 99 раз, из них 68 раз с перебоем на первой стопе, 28—с перебоем на второй стопе, 4—на третьей. Из 68 перебоев на первой стопе один раз мы встречаемся с чистым спондеем, подпертым иктом следующей стопы, каковая конструкция, по существу, не является пере-

бойной. В остальном, 34 раза первая стопа заполнена ямбическим словом, причем 29 раз на второй стопе стоит хорей, т.-е первая диподия явлена в своей опоре, и 5 раз на второй стопе стоит пиррихий, т.-е. третий слог, следующий за ямбическим иктом несет полуударение. Затем, 3 раза имеется бакхийная конструкция

— | — ∪ | ∪ — . .

25 раз стих начинается амфибрахическим словом:

∪ — ∪ | ∪ — . .

и 6 раз пеоническим:

∪ — ∪ ∪ | — .

причем в последнем случае четырежды третья стопа является хореической и дважды — пиррихической. В общем, перебой первой стопы может быть представлен в двух основных видах: ямбическом и амфибрахическом. Первый вид перебоя, при тяготении стиха к диподийному строению, мало разрушителен. Немало таких ходов мы найдем у Пушкина:

Кабы я была царицей,

их много у Некрасова, у Полонского, они встречаются у Бальмонта:

Прости, солнце, прости, месяц,

у Брюсова:

Порой бороду почесывает.

Перебой, осуществленный амфибрахическим словом, разрушает диподию, и является подлинным перебоем.

Из 29 перебоев на второй стопе два представляют собою чистые спондеи, подпертые иктом следующей стопы; 9 образованы ямбическим словом, семь раз упиравшимся в хореическое ударение третьей стопы и два раза—в полуударение той же стопы, замещенной пиррихием; 8 образованы амфибрахическим словом, чей третий слог переходит в третью стопу; 7 образованы хореическим словом, первый слог которого занимает слабое место второй стопы, а второй — переходит в третью стопу, причем икт второй стопы дан ударением или полуударением; два раза стих начинается пятисложным словом с ударением на четвертом слоге; один раз после односложного слова, образующего икт первой стопы, следует пятисложное слово с ударением на третьем слоге. Таким образом,

перебой на второй стопе может быть представлен в следующих четырех схемах:

1) — ∪ | ∪ — | — . .
2) — ∪ | ∪ —∪ | ∪ —
3) — ∪ | — | —∪ | ∪ —
4) ∪ ∪ ∪ —∪ | ∪ —

К перебоям первого типа применимо все сказанное выше о соответственных перебоях первой стопы; перебои третьего типа могут трактоваться (при рассмотрении всего полустишия в ямбической схеме) как хориямбы второй модуляции; перебои второго и четвертого типа суть настоящие перебои.

На третьей стопе имеется 4 перебоя, все упирающиеся своими иктами в икт четвертой стопы.

С двумя перебоями на первой и второй стопе имеется 32 полустишия. Из них 4 несут ударение на третьем слоге, на главном месте первой диподии, в силу чего их можно рассматривать как имеющие два самостоятельных перебоя: ямбический на первой стопе, и хориямбический (в ямбической схеме) второй модуляции во второй половине; 14 перебоев образованы двумя ямбическими словами или амфибрахическим и односложным, причем второй перебой 7 раз упирается в ударение третьей стопы и 7 раз—в полуударение; 7 раз перебои даны ямбическим и амфибрахическим словом, третий слог которого переходит в третью стопу; семь раз—амфибрахическим и хореическим словом с тем же переходом его последнего слова в третью стопу. Всего—4 типа:

1) ∪— | — || —∪ | ∪—
2) ∪— ∪— | — . . .
3) ∪— | ∪ — ∪ | ∪—
4) ∪— ∪ | —∪ | ∪—

С перебоями на первой и третьей стопе мы находим всего 4 полустишия:

1) ∪ — ∪ | ∪ ∪ — | —
2) ∪ — ∪ ∪ | ∪ — | —
3) ∪ — ∪ | ∪ — | — | —
4) ∪ — | — | ∪ — | — | —

Явно, что два последних несут фактически лишь один перебой: на первой стопе, ибо лишнее ударение третьей стопы угасает между ее иктом и следующим. Первые два — с двумя перебоями.

С перебоями на второй и третьей стопе полустиший вовсе нет.

С тремя перебоями на первой, второй и третьей стопе мы находим два полустишия:

1) ∪ — ∪ | — | ∪ — | —
2) ∪ — | ∪ — | — | — | —

Второе, явно, фактически имеет лишь два перебоя; первое все три.

Перебои второго полустишия структурой своей вполне соответствуют перебоям полустишия первого.

Мы можем подвести итоги разбору: перебои стремятся быть выровнеными, почему и тяготеют к начальным стопам; устойчивость диподийных стержней облегчает это выравнивание. Но все-таки, ряд перебоев наличествует в виде, не поддающемся выравниванию в порядке простой последовательности ударяемых и неударяемых слогов? Как выправляются они? Мы спросим: как выправляются хориямбы второй модуляции в ямбе? Как выправляются внетактовые напряжения в народной песне? В первом случае—путем голосовых взлетов на эмоционально значительных словах, во втором случае путем подавления внетактовых напряжений тактовыми, что крайне легко в плане пения (см. у Корша: *Русское народное стихосложение*). Где зародился силлабический стих? В среде духовных витий, группировавшихся потом вокруг Академии Петра Могилы. Духовное витийство до сих пор хранит отпечаток церковных речитативов, сугубую и подчеркнутую напевность: стоит послушать в любой почти церкви проповедующего священника. Кантемир не нарушал преемственности. Ритменные конструкции, присущие его тринадцатисложнику, вполне живы в стихах Шевченко, написанных четырехстопным мужским, чередующимся с трехстопным женским, хореем (см. хотя бы *Гайдамаков*). В этих стихах мы найдем все Кантемировы перебои, в тех же группировках и предпочтениях. Стихи Шевченка поются. Пелся, с подчеркнутой напевностью рецитировался и Кантемиров стих. Вот как прозвучало бы его двустишие, выравниваясь в правильный хорей:

Не писа̀в, летящи дни || вѐка̀ проводити;
◡̇ ◡ — ◡ — ◡ — || — ◡ ◡̇ ◡ — ◡

Мо̀жно и сла! ву доста̀ть, || хо̀ть творцо̀м не слыти.
— ◡ ◡̇ ◡̇ ◡̇ ◡ — || — ◡ — ◡ — ◡

Или:

Уме, недозрелый пло̀д || недол!гой науки,
— ◡ ◡̇ ◡ — ◡ — || ◡̇ ◡̇ ◡̇ ◡ ◡̇ — ◡

покой!ся, не понуждай || к перу ! мои руки.
◡̇ ◡̇ ◡̇ ◡ ◡̇ ◡ — || ◡̇ ◡̇ ◡̇ ◡̄̇ ◡̇ — ◡

Для нас ясно, что силлабический стих был промежуточной стадией между народной песней и современным литературным, **г о в о р и м ы м** стихом. Он нес народный распев и оформлялся в конструкции, присущие нашему стиху. Будущий исследователь покажет, как последовательно от самых ранних образцов виршей до Кантемировых стихов уменьшалось количество перебоев, пока не исчезло почти совсем в опытах Тредиаковского.

Свободный стих.—Определения.—Доминанта.—Гиперметрические ходы.

Практика русского свободного стиха восходит к Тредиаковскому и Ломоносову; Державин нередко пользовался им; широко применял его Пушкин, и так далее. Однако лишь в последнее десятилетие возник сам термин „свободный стих“; ранее явления его определялись, как стихи „народного склада“, „рифмованная проза“ и проч.

Мы должны различать организованный свободный стих от неорганизованного; о последнем мы вскользь упомянули выше: это речь, рассеченная на весьма краткие отрезки, становящиеся элементами ритменного ряда. Таков стих *Балды*, ряда стихотворений Фета, Блока, стих. *Александрийских песен* Кузмина и проч. Брюсов в *Науке о стихе* называет его свободным стихом немецкого строя. Установлению внутренних констант этот стих не поддается, хотя, несомненно, стремится игрой каталектики сделать свободными и легкими переходы от данного стиха к следующему. В стороне стоят стихи обычного строя, иные строки которых внезапно перестраиваются, являясь в облике другого размера; этот прием вполне соответствует произнесению певцом той или другой фразы, обычным разговорным тоном: внимание приковывается к этому вкраплению в основной фон. Вот образец такого хода (перевод из Верхарна).

> ... Дьявольским уменьем
> Толковников отравлен каждый миг,
> Влачащийся по буквам старых книг;
> Слова здесь властвуют,—
> И слова убивают.

Иногда введению такого стиха предшествует последовательное расшатывание стихов предыдущих. Так у Тютчева в *Последней любви*. В этом стихотворении вторая строка представляет собою четырехстопный ямб с женской цезурой:

> Сильней мы любим || и суеверней.

Четвертая строка—то же, причем цезура отчетливее ввиду отсутствия пиррихия на третьей стопе (вдобавок, во второй строке полудифтонг—*уе*—наполовину скрадывает наличие лишнего слога):

> Любви последней, || зари вечерней.

Восприятие привыкает находить на четных строках стихи такого облика. Шестая строка является поворотной: в ней дана дактили-

ческая цезура, — легко заменяющая женскую, — а второе полустишие представлено в виде хориямба второй модуляции:

Лишь там на западе || брезжит сиянье,

Но предшествующее цезуре дактилическое окончание и указанный хориямб выравниваются в трехдольное чередование:

... на западе брезжит сиянье.
... ∪–∪∪ | –∪ | ∪–∪

И седьмая строка легко возникает в облике трехдольного метра:

Помедли, помедли, вечерний день.

Лейма после *вечерний* опять приближает двухдольное звучание. Все дальнейшие строки—четырехстопный ямб. Так последовательно расшатывается основной размер стихотворения и стих со страстной мольбой о неотлетании „вечернего дня" ясно вырисовывается на его фоне, гармонично в него вправленный. Также особняком стоят стихи, где, вне какой бы то ни было последовательности органической, выдерживается та или иная константа,—как в подражаниях сложным строфам греческой метрики.

Организованным, органическим свободным стихом является такой, в коем сплавлены воедино различные размеры, причем переход из одного в другой осуществляется путем последовательного подчеркивания в двуликих стихах характерных признаков того метра, в который предшествующий перестраивается.

Размер, ложащийся в основу написанного свободным стихом стихотворения, назовем ритмической доминантой *). Нередко весьма трудно бывает определить доминанту данного стихотворения. Однако такое определение существенно важно, ибо, зная доминанту, уловив ее, читающий стихотворение пользуется при переходах и переломах теми возможностями голосоведения, которые этой доминантой даны; тогда стих звучит как стих, без сбоев. Выше разобранное стихотворение Тютчева может быть трактовано как образец свободного стиха с очень явственной доминантой. Определение доминанты особенно важно для исследователя: только установив таковую для ряда образцов свободного стиха, исследователь получает возможность установить его нормы. Анализом стиха *Песен Западных славян* покажем определение доминанты.

В *Песнях* всего 722 стиха, содержащих от 8 до 13 слогов. Восьмисложных стихов насчитывается 6, девятисложных—113, десятисложных — 453, одиннадцатисложных — 127, двенадцатисложных—22, тринадцатисложных—1. Итак 63% всех стихов—десятисложные; принимаем эту величину за основную. Все стихи с

*) Впервые говорил об этом Божидар в *Распевочном единстве*.

женским окончанием. Десятисложный стих с женским окончанием может быть построен в виде либо пятистопного хорея, либо трехстопного анапеста. Один из этих размеров должен быть доминантой. Ввиду того, что постоянный метр произведений сербского эпоса есть стих весьма близкий к пятистопному русскому хорею, a priori предполагаем, что именно последний и является доминантой. Рассматриваем все десятисложные стихи. И подлинно, ряд их построен в виде пятистопного хорея, как:

Голову отсечь ему грозится . . .

ряд—в виде трехстопного анапеста, как:

Вдруг взвилась из-за города бомба.

Несколько десятисложных стихов не укладываются ни в ту, ни в другую меру, как:

Веселое было пированье . . .,

или:

И пошел в церковь святого Спаса.

В общем, чисто хореических стихов насчитывается 223, чисто анапестических—199, неопределенных—31. Превышение числа хореических стихов не столь значительно, чтобы можно было говорить об их господстве. Кроме того, в отдельных песнях отношение стихов обоих видов резко меняется. Так в песне *Валх в Венеции*—13 хореических, 2 анапестических и 1 неопределенный стих; в песне *О Георгии Черном* хореических—10, анапестических—23, неопределенных—2, и так далее. В схемах пятистопного хорея и трехстопного анапеста есть критическое место: пятый, шестой и седьмой слоги. Если главенствующая интенса стоит на пятом или седьмом слогах,—стих является хореическим; если на шестом,—анапестическим:

Голову отсечь ему грозится.
◡̇◡◡̇◡◡̇◡◡̇◡◡̇◡ . . .,

или:

И в Стамбул отослать ее хочет.
◡◡◡̇◡◡◡̇◡◡◡̇◡ .

(Помним, что анапест построяется и с амфимакрами; что несет сверхсхемные угашаемые интенсы,—последних в схеме не означаем). Итак, для нас существенный вопрос: в анапестических стихах дается ли интенса на шестом слоге в виде бесспорном, или за ней непосредственно следует сверхсхемная интенса. Припомним наши девять модуляций трехстопного трехдольника. Те модуляции, у которых первый перерыв мужской, встречаются в анапестических стихах *Песен* 82 раза; те, у которых первый перерыв женский,—107 раз; те, у которых первый перерыв дактилический, 10 раз;

иначе говоря, первый перерыв следует общей норме трехдольников, стремясь быть женским. Второй же перерыв, следующий непосредственно или через один-два слога после критического шестого слога, в мужском облике встречается 84 раза, в женском—56 раз, в дактилическом—59 раз, то-есть стремится быть, вопреки общей норме, мужским,—при нем интенса шестого слога подкатывается под сверхсхемную интенсу седьмого, хореического, слога, и может ею угашаться, выравнивая анапест в хорей, как в стихе:

Стал на паперти, дверь отворяет....

каковой стих может быть произнесен, как хореический с хориямбом (в ямбической схеме) на четвертой-пятой стопе. Правда, на-ряду со стихами такого строя есть много других, где хориямб не может быть установлен:

И промолвил потом Радивою...;

в этом стихе, если анапестическая интенса-ударение *-том* и угашается хореической *Ра-*, то на слоге *по-* невозможна хореическая интенса; но само слово *потом* является второстепенным, служебным, может быть атонировано,—и стих прозвучит как хорей:

И султан безбожный, усмехаясь,
Взял корону, растоптал ногами
И промолвил потом Радивою...

Таким образом, ряд анапестических стихов может быть явлен в хореическом звучании. Рассмотрим стихи девятисложные. Каждый из таковых может быть представлен в виде пятистопного хореического или трехстопного анапестического с леймой на месте того или другого слога:

Для своих $\wedge$ птенцов горемычных...,

с такой леймой этот стих является анапестическим; хореический характер придает ему другая лейма:

Для своих птенцов $\wedge$ горемычных...

Таким образом, каждый из девятисложных стихов является двуликим; для установления подлинного характера каждого такого стиха приходится взвешивать основания помещения леймы на том или другом слоге. Так, в приведенном примере выразительнее именно хореическая лейма, выделяющая эпитет: *горемычных,* тогда как лейма анапестическая отделяла бы служебное слово: *своих.* Здесь мы не можем анализировать каждый девятисложный стих; результаты же нашего разбора говорят в пользу хореических лейм: большинство девятисложных стихов именно с ними дают естественное распределение интонаций. Одиннадцатисложные стихи для изъяснения в схеме четырехстопного анапеста потребовали бы двух лейм на стих; стихи с двумя леймами вообще редки, и 127 или хотя

бы вдвое менее случаев их на общее количество в 722 стиха— представляется невероятным; кроме того, четырехстопный анапест значительно отличается от трехстопного. Наоборот, одна лейма позволяет одиннадцатисложный стих считать шестистопным хореем, который, в облике бесцезурного триметра, весьма близок к пятистопному:

Охмелели, обезумели ∧ гости.
Два могучие ∧ беи побранились.

Последний же из приведенных стихов мог бы быть и пятистопным хореем: прилагательное *могучие* вполне уместно с кратким окончанием; и Пушкин в *Песнях* многократно употребляет таковые. Итак, одиннадцатисложные стихи являются хореическими. Из 22 двенадцатисложных стихов 6 представляются анапестическими с леймой, как:

Семью пулями каждый из них ∧ прострелен...,

остальные—чистый шестистопный хорей, как:

Я послушался лукавого далмата.

Единственный тринадцатисложный стих—анапестический:

Как услышала то молодая Павлиха.

Из 6 восьмисложных стихов некоторые являются в виде трехстопного дактиля, как:

Взад и вперед по палатам...,

некоторые, как:

И были по Богу братья...,

в виде трехстопного амфибрахия с леймой; один стих—четырехстопный хорей:

И у ней свиданья просит.

Итак, большинство стихов являются стихами хореическими; пятистопный хорей надо признать доминантой *Песен*. При этом должно отметить, что в стихе *Песен* Пушкин допускает бакхическое начало для анапестических стихов:

Король ходит большими шагами...,

также и иррациональные перебои в хорее, угашаемые не без труда схемными интенсами:

Она встала—он взглянул сурово...,

или:

Вся свечами озарена церковь.

Таковы пути для определения доминанты. Установив доминанту, мы должны изъяснить отступления от нее. Эти отступления могут быть двух родов: переходы и переломы. Переход есть последовательное построение из доминанты другого метра; перелом есть внезапный переход, более или менее резкий. Но характерной особенностью свободного стиха является то обстоятельство, что он имеет тенденцию произноситься не в речитативном, а в диктативном, обычном, разговорном тоне, пользуясь всеми особенностями говора, вроде скрадывания дифтонгов; скрадывания неударяемых слогов, идущих за ударением,—рифмуя, примерно: *времени—ремни;* наконец, скороговорочного произнесения менее рельефных логически частей фразы,—в силу чего нередко стушовываются характерные признаки данного перебойного метра, и таковой легко укладывается в доминанту, сходствуя с ней в иных частях,—как то было показано на Пушкинском стихе:

И промолвил потом Радивою.

Широко пользуется всеми этими возможностями свободный стих Маяковского, Шершеневича и других. В четырехстопном ямбе Козырева находим много строк с излишними слогами, угашаемыми в стяжении дифтонгов:

И в просмоленном ветре рощи
Удары влажные топора.

Свободный стих Ахматовой (поэма: *У самого моря)* наоборот,—речитативен; доминантой его является четырехстопный дактиль; широко пользуется Ахматова цезурной каталектикой и леймами, и стих переливается по полустишиям из трехдольника в двухдольник.

Зыбкость диктактивного свободного стиха, необходимость одинаковые слова иногда заносить в разные схемы,—один раз скрадывая дифтонг, другой раз делая его двоегласным, ясно свидетельствует о мощи ритменной инерции доминанты. Но и этой мощи есть предел. Нагромождение лишних слогов, подлежащих скрадыванию, лейм, иррациональных ходов, подлежащих выравниванию,—делают стих тяжелым, мало стиховным, превращают его действительно в рифмованную прозу.

Говорить подробно о современном свободном стихе сейчас едва ли возможно: он еще в стадии формирования, когда безудерж первоначального освобождения от оков никогда не существовавшей метрики сменяется упорядочением.

Отдел второй.

Ритменные системы второго порядка.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Строфа, как ритмическое целое.

Мы определили ритменное основоначало русской стихотворной речи. Однако в стихе наличествует ряд явлений, необъяснимых с точки зрения теории интенс. Мы знаем, что интенса-ударение весьма легко и охотно заменяется интенсой-полуударением в хореях и ямбах. Но—в четырехстопнике—ударение теряет преимущественно третья стопа, вторая—гораздо реже, а в хорее и совсем редко. Почему последняя стопа никогда, за редчайшими исключениями, не замещает интенсу-ударение интенсой-полуударением? Почему стих:

И блеск Алябьевой, и прелесть Гончаровой...

мы считаем шестистопным ямбом, вводя два неударяемых слога перед цезурой в общий счет стоп, а стих:

При блеске солнечном, при свете месяца...

мы считаем четырехстопным ямбом с дактилической цезурой, не засчитывая предшествующие цезуре два слога в общую меру? Затем: мы на слух прекрасно знаем разницу между хорошим и дурным тяжелым стихом. Между тем, весьма часто, мы не можем найти в дурном стихе никаких отклонений от основной ритменной нормы: все интенсы находятся на своих местах, лишних слогов нет, и пр., и пр.,—и все таки стих звучит тяжело. Наконец, где грань между стихами и прозой? У Гоголя мы найдем целые периоды, являющие правильную метрическую конструкцию; проза Андрея Белого, особенно недавно вышедшая его *Офейра*, почти вся размеренна; в *Общих приложениях* читатель найдет анализ ритма Тургеневского *Как хороши, как свежи были розы*, где показана вся ритменная изощренность этого произведения, могу-

щего поспорить с любым образцом „свободного“ стиха,—и все-таки, и у Гоголя, и у Белого, и у Тургенева—проза, а не стихи. Все это говорит нам, что в стихе, помимо основной ритменной системы, явленной в правильном чередовании интенс и неударяемых слогов, имеют место ритменные системы иных порядков. К выяснению этих систем мы подойдем кружным путем.

Очень устойчивым явлением живого стихотворства является строфа. Внешне,—строфа есть система стихотворных строк с определенным расположением окончаний и рифм (называю то и другое, ибо в строфы может быть облечен белый стих; элегические дистихи, не рифмующие, суть строфы, и пр.). Внутренно,—строфа почти всегда является законченным синтаксическим периодом,—со своим логическим повышением и понижением,—и здесь она в известной мере соответствует „абзацу“ прозаической речи. Но,—и об этом не упоминалось,—строфа является и ритмическим целым. Покажем это. Русский четырехстопный ямбический стих может быть представлен в восьми основных формах, сообразно наличию и расположению в нем пиррихиев. (См. выше: стр. 72).

Из этих восьми форм ф. VIII не встречается вовсе; крайне редко встречается ф. V. Степень сравнительной употребительности остальных форм представляется весьма устойчивой у всех русских поэтов, что видно из следующей таблицы (данные которой для наглядности выражены в %%):

ТАБЛИЦА 42.

Авторы	Ф. I.	Ф. II	Ф. III	Ф. IV	Ф. VI	Ф. VII	Число подсчитанн. ст.
Державин	34	6	21	35	4	1	1804
Жуковский	27	4	13	45	9	2	3666
Пушкин	27	7	9	48	9	0,3	7573
Баратынский . . .	29	9	2	51	9	0,1	990
Языков	17	4	3	64	12	0,2	1000
Лермонтов	29	6	7	49	9	0,4	1847
Тютчев	26	7	9	44	14	0,5	1879
Фет	27	11	8	43	11	0,2	1078
Белый	13	8	37	28	11	3	741
Блок.	29	8	14	41	8	0,2	848
В целом . .	27	6	11	46	9	1	21426

На общем фоне данной таблицы довольно резко выделяется Белый, у которого форма III встречается чаще, чем форма IV. Но Белый сам в *Символизме* высказывается о своем особливом тяготении к форме III; и о стремлении избегать формы I, как „метрической“, „неритмической“ („ритм“ у Белого—закономерное отступление от „метра“); позднейшие же его стихи (для таблицы классифицировались стихи *Пепла*) на слух существенно не отличаются от стихов других авторов в сфере употребительности тех или иных форм. Попутно отметим, что в противовес А. Белому, цифры которого все в maximum'ах и minimum'ах,—Пушкин, Лермонтов и Блок не дают ни максимальных, ни минимальных цифр. Теперь возникает вопрос: как распределяются стихи данных форм по строкам строфы того или иного вида,—пропорционально своей употребительности или иначе, и, если иначе,—то беспорядочно или закономерно.

Возникает вопрос: в последовательности строк, составляющих строфу того или иного вида, формы ямба явлены для каждой строки пропорционально своей встречаемости, или иные формы охотнее начинают строфу, другие ее охотнее заканчивают? Чудовский в статье *Несколько мыслей к возможному учению о стихе* утверждает, что „Пушкин стремился начинать стихи наиболее отчетливыми, наиболее совершенными формами“. Чудовский вводит понятие ритменного тематического начала (в смысле зачина) и на ряде примеров показывает проведение в живой стих „закона тематических начал“. Мысль эта глубоко плодотворна, и только отсутствие широкого статистического обследования помешало Чудовскому наделить ее достаточной долей убедительности.

Вот таблица строчной преемственности для онегинской строфы, исчисленная по всему *Онегину*:

ТАБЛИЦА 43.

Ф. \ Стр.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	Всего.
I . . .	162	95	90	83	118	101	77	97	110	89	85	96	104	97	1404=27,4%
II . . .	25	23	22	16	31	25	28	21	20	24	27	25	29	27	343= 6,7
III . . .	29	29	42	39	35	27	38	45	40	30	44	31	40	28	497= 9,7
IV . . .	133	182	186	179	153	176	182	169	163	180	171	181	167	175	2397=46,7
VI . . .	19	38	26	50	27	37	40	34	30	41	38	30	24	37	471= 9,2
VII . . .	—	1	2	1	3	1	2	1	2	1	—	2	—	—	16= 0,3
Итого .	368	368	368	368	367	367	367	367	365	365	365	365	364	364*)	5128

*) Различия в суммах объясняются тем, что ряд строф дан в отрывках.

Общее соотношение встречаемости форм в *Онегине*, как показывают процентные означения, ничем не отличается от приведенной выше Пушкинской нормы и ничтожно отличается от средней для ряда поэтов. Но в последовательности строк строфы употребительность форм испытывает значительные колебания. Возьмем форму I. Ее встречаемость в абсолютных числах дает в среднем 100 случаев на строку каждого порядка: первую, вторую и т. д. В действительности же, на первой строке во всех строфах она встречается 162 раза, что составляет 43,8% встречаемости,—цифра очень выразительная, если сопоставить ее с цифрой средней встречаемости формы IV, самой употребительной: 46,7%, и цифрой ее же встречаемости на первой строке: 36,2%.

Всматриваясь в таблицу, мы видим, что действительная встречаемость формы I превышает свою среднюю четыре раза, причем, это превышение последовательно убывает: 162, 118, 110, 104,— превышает на первой строке, на пятой, на девятой, на тринадцатой,—то-есть на первой строке первого четверостишия, на первой строке второго, на первой строке третьего, на первой строке заключительного двустишия. Наиболее употребительная форма—IV, создающая основной ритменный фон четырехстопного ямба, в первых двух четверостишиях тяготеет к средним строкам (ее средняя встречаемость—171, на второй же и третьей строке первых двух четверостиший она встречается последовательно 182, 186 и 176, 182 раза), в остальных шести строках она стремится к четным строкам: 180, 181, 175. Форма VI, самая легкая (два пеона четвертых), при средней встречаемости в 34, на первой строке дает цифру 19, а на четвертой, на последней первого четверостишия—50; во втором и третьем полустишии тяготеет к средним строкам, а в заключительном двустишии на первой строке дает вновь минимальную цифру: 24, на второй—опять взлет: 38. Форма III в первых четверостишиях сосредотачивается на последних парах строк, в последних шести строках предпочитает нечетные строки. Эта форма является ритменно переломной, как то будет показано ниже, и появлением своим на нечетных строках второй половины как бы предуказывает необходимость своего уравновешения, что и осуществляется преобладанием на четных строках формы IV, фоновой. Форма II распределяется по строкам без достаточно отчетливых тяготений и отталкиваний, только четвертая строка дает резко преуменьшенную цифру: 16 (средняя—24), и пятая строка дает взлет: 31. Сравним эти данные с соответственными для Лермонтовской *Казначейши*. В последней обнаруживается следующая строчная преемственность форм:

ТАБЛИЦА 44.

Стр. / Фор.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Всего
I	21	15	19	14	16	17	12	18	11	14	17	19	16	15	224=30,3%
II	4	6	5	4	1	1	8	5	2	2	3	9	2	3	55= 7,4
III	5	2	8	1	8	5	5	4	6	1	3	4	7	2	61= 8,2
IV	20	27	18	30	28	25	25	19	29	25	23	17	22	28	336=45,5
VI	4	4	2	4	1	6	3	8	3	9	4	3	5	3	59= 8,0
VII	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	1	4= 0,5
Итого .	54	54	53	53	54	54	54	54	51	51	51	52	52	52	739

Опять общие процентные означения не разнятся сколько-нибудь существенно от вышеприведенных Лермонтовских цифр (исчисленных по *Демону* и *Мцыри*), и опять форма I для первой строки дает 39% (а форма IV в среднем—45,5%, для первой же строки—37,4%). В остальных строках превышения употребительности формы I над ее средней распределяются совсем иначе, чем у Пушкина; но, каковы бы ни были внутренние сечения онегинской строфы у обоих поэтов, ясно одно: первая строка есть первая строка, и по отношению к этой первой строке употребительность формы I разительно возрастает, подавляя употребительность всех прочих форм. Форма же I есть полноударный ямб, стих, в котором метр подчеркнут несдвигаемыми ударениями. Строфа явно имеет тенденцию начинаться резко очерченным ритмически стихом. Форма четвертая предпочитает начинать второе и третье четверостишие и заканчивать четверостишие первое и заключительное двустишие. Форма VI стремится заканчивать первую половину строфы, вообще предпочитая в ней четные строки. Форма III, переломная, неуклонно тяготеет к нечетным строкам.

Возьмем катрен, наиболее употребительный и симметрический вид строфы. По отношению к строчной преемственности форм четырехстопного ямба Пушкинская послелицейская лирика дает для катрена следующие цифры:

ТАБЛИЦА 45.

Стр. / Фор.	1	2	3	4	Всего
I	165	124	117	105	511=28,4%
II	30	30	52	36	148= 8,2
III	29	36	25	37	127= 7,1
IV	201	232	213	228	874=48,6
VI	25	28	42	43	138= 7,7
VII	—	—	1	1	2= 0,1
Итого .	450	450	450	450	1800

Данные относительно формы I здесь те же, что и касательно первого катрена онегинской строфы: от строки к строке употребительность формы I понижается, причем темп падения замедляется при переходе от второй строки к третьей: от первого двустишия ко второму. Форма IV, абсолютным числом торжествуя над формой I на первой строке,—все же дает на ней минимальную из цифр своей встречаемости. Вот соответственная таблица для лирики Тютчева.

ТАБЛИЦА 46.

Стр. / Фор.	1	2	3	4	Всего
I	117	99	94	80	390=26,6%
II	18	18	28	22	86= 5,9
III	34	44	28	31	137= 9,3
IV	158	145	164	171	638=43,5
VI	40	60	49	63	212=14,3
VII	—	1	4	—	5= 0,3
Итого .	367	367	367	367	1468

В отношении формы I здесь та же картина, что у Пушкина,— вплоть до замедления убывания от строки второй к строке третьей. И так же форма IV на первой строке дает если не самое малое, то предпоследнее в порядке убывания число. Так же форма II дает максимальное число на третьей строке, а на первых двух одни и те же числа. Так же форма VI чаще всего встречается на последней строке. Форма III, у Пушкина тяготеющая ко второй и четвертой строке, здесь чаще всего встречается на второй строке.— Ряд интереснейших совпадений. Если мы число, стоящее в каждой клеточке, разделим на соответствующее среднее, то получим таблицу **коэффициентов строчного тяготения форм**. Вот эта таблица для Пушкинского катрена:

ТАБЛИЦА 47.

Стр. / Фор.	1	2	3	4
I	1,29	0,97	0,91	0,82
II	0,81	0,81	1,41	0,98
III	0,91	1,13	0,78	1,16
IV	0,92	1,06	0,97	1,04
VI	0,71	0,80	1,20	1,25

Мы видим, что для первой строки максимальный коэффициент дает форма I, минимальный — форма VI; для второй строки соответственно форма III и форма VI; для третьей строки форма II и форма III; для строки четвертой форма VI и форма I. Иначе говоря, четвертая строка обратна по своим предпочтениям строке первой. Здесь уместен эксперимент. Сообразно нашей таблице коэффициентов тяготения составим два катрена: один из форм с максимальными для каждой строки коэффициентами, другой—с минимальными.

1) Плыла заря, ладья стремилась,
Дышала на устах мольба,
И вдохновенно сердце билось
Освобожденного раба.

2) Великолепными лугами,
У озаренных деревень,
Колышется легко над нами
Густых дерев живая тень.

Первое четверостишие производит на ухо впечатление гармонично и последовательно развивающегося строя; второе—впечатление об-

ратное. Разберем оба четверостишия. В первом последовательность форм такова: первая строка—с четырьмя ударениями; ей присуща некая определенная степень быстроты; вторая, с пропуском ударения на втором месте,—медлительнее; возникает инерция замедления; третья убыстрена по сравнению со второй: ударение опущено на первом месте, и голос быстро преодолевает строй предшествующих ударению слогов; четвертая убыстрена еще более: голосовой разгон начала также быстро позволяет справиться с последующими неударяемыми слогами,—инерция замедления сменяется инерцией убыстрения; ритмическое движение начала строфы получает свое разрешение. Во втором четверостишии—движение строфы резко меняется: быстрый первый стих сменяется столь же быстрым вторым; второй—замедленным третьим; третий—замедленным сугубо четвертым; разрешение здесь отсутствует. Возьмем не измышленное четверостишие, а живой отрывок:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй
И бранный звон литавр и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки.

Три ударения первого стиха сменяются четырьмя второго, из коих одно—облегченное: *она*; далее идет четыре полных ударения. Здесь развивается инерция замедления, находящая разрешение в двух резко убыстренных последних стихах. Вот образец противоположного строя:

В гранит оделася Нева,
Мосты повисли над водами,
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова.

За первым стихом следует убыстренный второй (убыстренный, ибо слово: *повисли* энергичнее и короче слова: *оделася*), за ним еще более убыстренный третий;—инерция убыстрения; замыкается катрен замедленным, по сравнению с предыдущим, стихом. Стоит произвести перестановку стихов:

В гранит оделася Нева,
Мосты повисли над водами,
Ее покрылись острова
Темнозелеными садами...,

при каковом строении идет лишь нарастание убыстренности,—и четверостишие явно проигрывает в своей законченности, и чувствуется, что еще нужна пара каких-то округляющих ритм строфы стихов.

Вычисляя максимальные коэффициенты строчного тяготения форм мы далеки от мысли установить некий идеальный шаблон конструкции катрена; мы только устанавливаем норму *обязательного ритменного разрешения устанавливающихся ритменных инерций*, каковы бы они ни были.

Для большей отчетливости приведем данные относительно строчной последовательности форм в строфах другого типа и другого метра. Возьмем октавы и пятистопный нецезурованный ямб. Последний может быть построен в шестнадцати формах, из коих пять совершенно неупотребительны. Остальные предстанут в таких схемах:

Ф. I ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — (16 модул.)
Ф. II ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — (8 модул.)
Ф. III ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — (16 модул.)
Ф. IV ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — (16 модул.)
Ф. V ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — (16 модул.)
Ф. VII ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ — (8 модул.)
Ф. VIII ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — (8 модул.)
Ф. IX ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — (12 модул.)
Ф. X ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — (16 модул.)
Ф. XI ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — (12 модул.)
Ф. XIV ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — (6 модул.)

Сравнительная употребительность этих форм у всех поэтов также представляется достаточно постоянной, хотя и не в такой мере, как форм четырехстопного ямба; само обилие форм позволяет большую индивидуализацию выбора. Вот цифры сравнительной употребительности (в проц.):

ТАБЛИЦА 48.

Авторы	Ф. I	Ф. II	Ф. III	Ф. IV	Ф. V	Ф. VII	Ф. VIII	Ф. IX	Ф. X	Ф. XI	Ф. XIV	Число подсч. стих.
Пушкин .	23,4	6,8	12,6	10,8	23,9	2,1	6,3	0,6	11,8	1,4	0,2	2175
Лермонтов	33,6	5,5	6,2	7,5	31,7	1,4	6,4	0,2	7,5	—	—	640
Фет . . .	23,1	6,0	8,5	10,0	29,8	2,0	7,4	1,7	11,2	0,1	0,1	1088

Исследованию со стороны строчной преемственности форм подверглись октавы Пушкина (*Домик в Коломне*), Лермонтова (*Аул Бастунджи*) и Фета (*Талисман*, *Сон поручика Лосева*, *Две липки*, *Студент*). В октавах Пушкина строки одной нумерации из ок-

тавы в октаву меняют окончание: первая строка первой октавы— с мужским окончанием; первая строка второй—с женским; первая строка третьей—опять с мужским, и так далее. У Лермонтова во всех октавах выдержано единство строчной каталектики. У Фета — то же, но не без отступлений; и в каждой пьесе это единство— своевидно. Это разнообразие каталектических конструкций нами было учтено, и анализ был дифференцирован; итоги же предстали без сколько-нибудь существенных различий (т.-е. октавы Пушкина, начинающиеся мужскими строками, столь же отличались от октав Лермонтова, как и октавы, начинающиеся стихами женскими),—в силу чего здесь даны будут таблицы для этих авторов в целом, без дробления. Пушкин являет такую картину строчной преемственности:

ТАБЛИЦА 49.

Фор. \ Стр.	1	2	3	4	5	6	7	8	Всего
I	12	10	11	4	11	10	14	10	82=19,0%
II	1	6	3	2	3	—	3	1	19= 4,4
III	6	6	5	6	3	7	6	7	46=10,7
IV	11	5	9	6	6	3	8	5	53=12,3
V	16	14	13	20	17	20	16	15	131=30,4
VII	1	1	—	—	—	3	—	3	8= 1,9
VIII	3	3	2	6	2	3	2	2	23= 5,3
IX	—	—	—	1	1	—	1	—	3= 0,7
X	4	5	8	9	9	5	4	10	54=12,5
XI	—	4	1	—	2	2	—	1	10= 2,3
XIV	—	—	2	—	—	—	—	—	2= 0,5
Итого . .	54	54	54	54	54	53*)	54	54	431

Таблица эта далеко не столь рельефна, как приведенные выше; в рельефности она выиграет в сопоставлении с таблицами Лермонтова и Фета; пока же отметим следующее: форма I неуклонно на нечетных строках (на первых строках двустиший) встречается чаще,

*) В октаве L пропущен шестой стих.

чем на нечетных, давая maximum на 7 строке, —на первой строке заключительного, с новыми рифмами, двустишия,—и на первой строке; всего на нечетных строках встречаясь 48 раз, а на четных—34; реже всего встречается на 4 строке,—на последней первого четверостишия. Форма X, самая стройная и симметричная из всех пиррихических форм (трехстопный, на два слога усеченный, пеон II*), охотнее всего замыкает октаву, давая на последней строке 18,5% встречаемости, тогда как форма I дает на этой строке 12,2%, а форма V—11,5%. Форма III предпочитает четные строки в той же пропорции, как I—нечетные. Равно и форма VIII. Сравним Пушкинскую таблицу с Лермонтовской.

ТАБЛИЦА 50.

Стр. / Фор.	1	2	3	4	5	6	7	8	Всего.
I	28	28	27	18	31	27	25	31	215=33,6%
II	3	5	6	4	6	5	3	3	35= 5,5
III	3	12	1	6	5	5	6	2	40= 6,2
IV	3	2	9	6	6	5	9	8	48= 7,5
V	30	20	23	28	24	22	33	23	203=31,7
VII	2	—	3	1	1	2	—	—	9= 1,4
VIII	4	6	4	11	2	6	3	5	41= 6,4
IX	—	—	1	—	—	—	—	—	1= 0,2
X	7	7	6	6	5	8	1	8	48= 7,5
XI	—	—	—	—	—	—	—	—	—
XIV	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Итого . . .	80	80	80	80	80	80	80	80	640

Эта таблица дает ряд глубоких отличий от Пушкинской, но и ряд замечательных совпадений. Форма I несколько употребительнее на нечетных строках, однако maximum встречаемости дает на последней строке. Но на строке 4, как и у Пушкина, стоит минимальное,

*) Эта форма допускает, конечно, и иные трактовки, в зависимости от междусловесных перерывов; примерно такую: ∪— | ∪∪∪— | ∪∪∪— (ямб и два пеона IV); *и я, и небеса, и облака* (Бунин); но преимуществуют, именно, перерывы второго пеонического склада.

резко отличающееся от всех иных число. Форма X, как и у Пушкина, предпочитает последнюю строку (16,7% встречаемости, а форма I—14,4%, форма V—11,3%), избегает же, как и у Пушкина строку предпоследнюю. Форма III так же стремится к четным строкам. Форма VIII—тоже, неуклонно на четных строках, давая большие числа. Еще более выразительна таблица Фета.

ТАБЛИЦА 51.

Фор. \ Стр.	1	2	3	4	5	6	7	8	Всего.
I	43	37	34	21	24	29	42	21	251=23,1%
II	5	7	7	6	5	10	12	13	65= 6,0
III	12	9	20	9	11	7	13	12	93= 8,5
IV	12	11	7	12	16	10	15	26	109=10,0
V	40	43	44	51	47	42	34	23	324=29,8
VII	1	1	2	1	8	4	—	5	22= 2,0
VIII	11	9	9	10	11	10	10	11	81= 7,4
IX	2	2	1	4	1	3	—	6	19= 1,7
X	10	17	12	22	13	19	10	19	122=11,2
XI	—	—	—	—	—	1	—	—	1= 0,1
XIV	—	—	—	—	—	1	—	—	1= 0,1
Итого . . .	136	136	136	136	136	136	136	136	1088

Форма I дает maximum встречаемости на 1 строке, подавляя и абсолютным числом все прочие формы: 17,11%, а форма V—12,3%; вообще стремится к нечетным строкам: 143 на нечетных и 108 на четных; как у Пушкина, дает резкий всплеск на предпоследней строке; как у Пушкина и у Лермонтова явственно избегает строки 4-й. Форма X, как и в двух приведенных таблицах, на последней строке дает высокое число; как у Пушкина, избегает строку первую и предпоследнюю; с неуклонной правильностью на четных строках дает более высокие числа.

Форма III—наоборот: последовательно предпочитает нечетные строки. Форма V дает последовательное нарастание в строках первого четверостишия и столь же последовательное убывание в четверостишии втором. Форма IV и форма VIII, объединенные нали-

чием пиррихия на третьей стопе, дают по четверостишиям совершенно симметричные для каждой формы „впадины“ употребительности.

Таким образом, данные о строчной преемственности форм пятистопного нецезурованного ямба в октавах являют свою закономерность, в некоторых рубриках, идентичную таковой в четырехстопном ямбе.

Мы можем формулировать: строфа есть ритмическая система; внутренние сечения строфы стремятся осуществить симметрию обставших сечение долей: восьмистишие делится на четверостишия, четверостишия на двухстишия и так далее; порядок рифмования влияет на сечение строфы; строфа стремится быть начатой формами, наиболее отчетливо являющими метр; это стремление ослабевает от доли строфы к доле; в последовательности форм строфа преимущественно тяготеет к разрешению ритменной инерции первых строк инерцией обратной. Здесь уместно ответить на вопрос, который обыкновенно задают, и который уже не раз, конечно, вставал перед читателем: з н а л л и Пушкин все эти изощренности. Многое бесспорно, знал: умел свое знание оформить в суждение. Поэт, сожалевший, что Крылов сделал т я ж е л ы м стих, говорящий о т я ж е с т и п т и ч к и, севшей на камышинку,—а не л е г к и м (Жуковский)—конечно, „знал“, как начать и закончить строфу. Но если бы и не „знал“ ничего,—то тем лучше: значит все эти изощренности— о р г а н и ч н ы. Но исследование вариантов, работы над черновиками показывают, что нередко поэт варьировал речения, выправляя ритм. Мы на множестве примеров могли бы показать, что поэт может простой перестановкой слов в стихе, не расстраивая связности и изящества фразы, не сбивая рифмы, придать стиху иной ритменный облик,—и не делает этого, если не надо в силу чисто ритменных тенденций. Вот один пример из многих десятков. У Фета, любившего заканчивать октаву формой IV, есть такие строки:

Ну, полно плакать, добрая Наташа!
Я от тебя дождусь таки улыбки:
Смотри, как наши распустились липки.

Последний стих мог бы принять и такой вид:

Смотри, как распустились наши липки.

В первых двух приведенных стихах—инерция убыстрения, разрешающаяся в медлительности последнего, данного Фетом стиха. Стих же этот, перекроенный, как указано, (и не без улучшения чисто фонетического: отсутствует неприятное повторение: *-лись ли-*; не без упрощения грамматического: отсутствует инверсия), инерцию убыстрения продолжал бы—в междустрофную пустоту . . .

Нисходя от строфы к полустрофе,—к четверостишию, к двухстишию, к стиху, мы на все эти доли распространяем строфные нормы.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Большие ритмические единицы. — Медиана. — Опорные и свободные доли стиха.

Обратимся к стиху. Если строфа есть законченный грамматический период, то и стих является более или менее законченным в смысловом отношении отрезком речи. Enjambement—всегда исключителен; его тяготение к пятистопному стиху будет объяснено ниже. Универсальная форма стиха—силлабизм: во все времена, у всех народов, независимо от системы метрики, независимо от степени ее развития—стих есть последовательность логических отрезков речи, приблизительно равных по времени и количеству потребной для произнесения голосовой энергии; таковая же измеряется количеством слогов и количеством „значимых" речений. Потому-то стихи пишутся—отдельными строками; попытки печатать стихи, как прозу, неминуемо приводят читателя к ритменным сбоям.

Эти отрезки сами становятся элементами ритмического ряда, и в последовательность их ритмичность может быть привносима. При краткости таких отрезков, последние легко воспринимаются, как ритмические единицы; равновесие „значимости" не претерпевает явственных нарушений; в силу этого отпадает необходимость дальнейших внутренних размерений. Такова ритменная природа Knittelvers'a: свободного стиха немецких романтиков; русского раешника; стиха Пушкинского *Балды.*

Однако эти отрезки, эти малые ритмические единицы, переходя некоторый предел, нуждаются для целостного восприятия в упорядочении внутреннего течения; возникает метр. Отрезок речи, неуклонно построяемый со внутренней размеренностью, с явно данным, а не привносимым ритмом, будем называть большой ритмической единицей. Строение б. р. единицы являет ряд любопытных особенностей. Прежде всего,—как мерится б. р. единица? Если стих в своем первичном облике есть логическая единица,—то вполне понятно, почему мы счет стоп в стихе ведем только до последнего (включительно) ударения,—все последующие слоги засчитывая в „окончание": ударение есть смысловый фокус слова. Стих:

Плыла над морем даль опаловая . . .,

с одиннадцатью слогами,—такой же четырехстопный ямб, как восьмисложный:

Глаголом жги сердца людей.

Потому-то мы и не допускаем пиррихия в последней стопе (об исключениях—ниже).

Если в стихе неподвижно последнее ударение, то правильнее было бы вести счет стопам и отмечать цезуры от этого ударения—влево. В действительности размеривание стиха и происходит именно от этого ударения. Так, например: цезура в пятистопном ямбе ложится после второй стопы: после третьей с конца; в шестистопном ямбе—после третьей стопы: после третьей с конца; в семистопном—после четвертой стопы:

Столетия-фонарики, || о, сколько вас во тьме
На тонкой нити времени, || протянутой в уме...

—после третьей с конца. В трехстопном ямбе пиррихий несет преимущественно вторая стопа, предпоследняя; в четырехстопном ямбе преимущественно стопа третья,—предпоследняя; в пятистопном—стопа четвертая,—предпоследняя. В трехстопном ямбе редок пиррихий на первой стопе,—на третьей с конца (вдвое реже, чем таковой в четырехстопном ямбе; очевидно, здесь слагаются характеры этой стопы как первой и как третьей с конца); в четырехстопном почти столь же редок пиррихий на второй стопе,—на третьей с конца; в пятистопном—пиррихий на третьей стопе,—на третьей с конца (смотри рассеянную выше статистику форм). Нелишним будет отметить, что стихи разностопные печатаются так, чтобы строки с меньшим количеством стои—отступали вправо; здесь не только типографский сигнал,—таковой мог бы быть каким угодно,—но и отражение природы стиха, растущего и убывающего со своего начала . . . И так далее. Тут нам открывается возможность плодотворных обобщений, и многосложность практических правил укладывается в несколько лапидарных формул. Примерно, учебники стихосложения говорят учащемуся, что четырехстопный хорей избегает пиррихия на второй стопе, а пятистопный не избегает; зато в пятистопном редок пиррихий на третьей стопе; мы же скажем, что хорей избегает пиррихия на стопе третьей с конца. Мы можем сравнивать разностопные строки Грибоедовского стиха и судить об их ритме. Установим, как растет стопность стиха. Возьмем четырехстопный хорей с пиррихием на третьей стопе:

Тучи в небе пролетают...,

и сдвинем второе ударение на слог вправо; получим трехстопный дактиль:

Тучи в горах пролетают.

Возьмем такой же пятистопный хорей:

Быстро тучи в небе пролетают...

Идентичное изменение образует трехстопный анапест с амфимакром на первой стопе:

Быстро тучи в горах пролетают.

Анапест же есть дактиль плюс два слога в начале стиха; но только чистый анапест; амфимакр в начале анапестического стиха дает возможность рассматривать дактиль, как анапест, из коего выпал второй икт амфимакра вместе с неударяемым слогом.

Следовательно, лишняя стопа вырастает в начале стиха. Однако возьмем четырехстопный ямб. Первая его стопа неохотно замещается пиррихием; также и вторая. В пятистопном же—избегает пиррихия первая стопа и третья, соответствующая второй в ямбе четырехстопном. Вторая же стопа пятистопного ямба осваивает пиррихий легко. Следовательно, характерным для пятистопного ямба является пиррихий на четвертой от конца стопе, и именно эта стопа, — вторая от начала,—может быть трактована как лишняя против четырехстопной меры. Это положение высказано Чудовским догматически; мы его обосновываем.

Каковы пределы стопности стиха, каковы пределы большой ритмической единицы? Пределы эти определяются общими условиями восприятия. Тредиаковский в предисловии к *Телемахиде* говорит о шести стопах, как о естественно-предельной мере стиха. Мысль о естественных пределах вполне правильна; Тредиаковский ошибается лишь в самом определении. Известно, что зрительное восприятие в состоянии охватить в целостном акте не свыше пяти однородных элементов (Вундт): две, три, четыре и пять точек, разбросанных по бумаге исчисляются сразу; шесть же точек и более требует нескольких последовательных актов. Не умея непосредственно обосновать идущее ниже положение, мы отваживаемся распространить изложенный закон зрительного восприятия и на восприятие ритменное: пять ритменных единиц и не свыше могут быть освоены как целое. Косвенные подтверждения таковы: в четырехстопном ямбе цезуры нет; в пятистопном—она не обязательна; в шести-, семи- и более-стопном—обязательна. Стих такой стопности, лишенный цезуры или несущий ее не в надлежащем месте, производит тягостное впечатление скомканности, смешения двух размеров; примерно:

Уединенный остров, чуть заметный в море...

Здесь ясно чувствуется трехстопный ямб с женским окончанием и трехстопный хорей, а стих пятистопный:

Прекрасный остров, чуть заметный в море...,

такого впечатления не дает. Или два стиха:

Легкою игрою низводящий радугу на землю,
Раздробивший непреклонность слитных змиевых речей.

Здесь сбитый в первом стихе ритм отрадно выравнивается, опираясь на цезуру во втором стихе. Рифма, которую можно с

полным основанием трактовать, как веху, отмечающую границу стиха (в иных случаях ту же роль выполняет ассонанс или неуклонные усечения метра в античном стихе), — к чему мы еще вернемся, — применяется в двух-, трех-, четырех-, шести- и более-стопном стихе; белый же стих — почти исключительно — пятистопный; полная мера ритменного восприятия не требует особых сигналов для конца каждого стиха; и без того ритменному чувству явно, что стих выполнен. И enjambement преимущественно тяготеет к пятистопному стиху: опять-таки, выполненная б. р. единица—ритменно упруга и не нуждается в стягивании междустишным перерывом. Стих же, переходящий пределы б. р. единицы, неизбежно распадается на полустишия, разделенные большой цезурой. Большую цезуру правильнее было бы именовать медианой: мы избежали бы терминологической путаницы: цезура по античной традиции—сечение внутри стопы; большая цезура всегда — после стопы, иначе—всегда: диереза — по крайней мере в ямбе. В шестистопном хорее тоже сдвиг медианы производит впечатление неправильности, например:

На картинах Греко || вытянулись тени.
Где же нам найти || воздушные ступени?

Что касается хорея пятистопного, то в нем сечение, проводимое сквозь всю пьесу, может быть и в середине стопы:

Выхожу один | я на дорогу,
Сквозь туман | кремнистый путь блестит...

Однако, сдвиг этого сечения нисколько не меняет ритмического характера,

Сквозь туманы | ясный путь блестит...,

и у нас есть все основания рассматривать это сечение не как медиану; затем, большую цезуру смешивают с логической остановкой и даже с перерывом для вдыхания. Медианой мы будем называть сечение стиха, стремящееся к симметрии окружающих это сечение долей и по природе своей чисто ритменного свойства. Медиана—не пауза; она—размыкание непрерывного потока голосовых напряжений. Достаточно для уяснения разницы между медианой и паузой, ввести на место паузы и медианы по одному слогу:

1) Из за синих волн ∧ океана...
Из за синей волны океана.
2) Вокруг меня || народы возмутила.
Вокруг меня все народы возмутила.

Замена паузы слогом стих оставляет стихом; введение слога на месте медианы стих вывихивает.

Медиана возникает в шестистопном (в первом, переплескивающемся через пределы большой ритмической единицы) метре—после третьей стопы, в полном соответствии общему стремлению сечений. В восьмистопном метре медиана ложится после четвертой стопы. В семистопном—так же, как в шестистопном,—после третьей с конца. Если в пятистопном неуклонно выдерживается сечение после третьей с конца стопы,—как в *Годунове*, —такое сечение воспринимается как медиана; прочие же сечения не обладают ее характером, хотя бы и проводились через все стихотворение.

Почему медиана избирает именно третью от конца стопу? Относительно шестистопного ямба это понятно; и любопытно отметить, что поэты стремятся строить первое полустишие шестистопного ямба так, чтобы читающий не мог сбиться. Возьмем следующую форму шестистопного ямба:

◡ – ◡◡◡ – ‖ ◡ – ◡◡◡ –

В каждом из этих полустиший возможно четыре сечения. Нас интересуют два:

1) ◡ – ◡ | ◡◡ – и 2) ◡ – ◡◡ | ◡ –

Второе следует после второй стопы, первое ее рассекает. В первом полустишии сечение первое встречается у Пушкина 74 раза, второе—50 раз, что составит 59,9% и 40,1%. У Баратынского соответственно находим цифры 77 и 46, т.-е. 62,6% и 37,4%. Во втором же полустишии Пушкин дает для этих сечений цифры 66 и 50, т.-е. 56,9% и 43,1%, а Баратынский—63 и 48, т.-е. 56,8% и 43,2%. В трехстопном же ямбе соответственные цифры будут у Жуковского 401 и 294, т.-е. 57,7% и 42,3%; а у Пушкина 120 и 95, т.-е. 57,7% и 42,3%. Итак, цифры трехстопного ямба ближе подходят к цифрам второго полустишия шестистопного ямба, первое же полустишие запечатлено особым характером. Разница в соответствующих полустишиям числах незначительна, но сама ее выдержанность свидетельствует о закономерности. Между прочим стихотворение, написанное шестистопным ямбом, почти никогда н е н а ч и н а е т с я сечением вторым; точных цифр у нас нет, но наблюдали мы это неуклонно. Отступает от указанной нормы чаще всего Майков, Пушкин же строго ее выполняет.

Третью с конца стопу должно рассматривать, как опорную; она избегает пиррихиев; избегает их и первая; начиная полустишие, эта стопа сочетает оба характера; поэтому, вполне естественно помещение медианы именно перед нею: стих тверже и резче подчеркнут. С другой стороны здесь влияют общие условия восприятия. Пять точек, воспринимаемые двойным актом, мы осваиваем так: две и три; это доказуется на каждом шагу, при попытках счета, например, прутьев решетки. Семь точек—так же: две, две и три. Думается, что эта же норма действует и в нашем случае.

Итак, медиана стремится рассечь б. р. единицу на равные части и поместиться в непосредственном соседстве с опорной долей,—в наиболее благоприятном для этой последней положении. В иных метрах,—как в восьмистопных,—оба эти стремления медианы вступают в некоторое противоречие: середина стиха приходится после четвертой стопы, а главная опорная доля—на третьей от конца. Медиана помещается посередине, но влияет на пиррихизирование некоторых долей стиха. Возьмем восьмистопный ямб:

О празднество на берегу || в виду сияющего моря...

Введем пиррихий на предшествующей медиане стопе:

О празднество на озере || в виду сияющего моря..

Стих изламывается, звучит семистопным ямбом с неправильно помещенной медианой. Этот пиррихий не засчитывается в общую меру. А в семистопном и шестистопном ямбах предшествующий медиане пиррихий входит в общий счет. Однако в шестистопном ямбе и семистопном этот пиррихий ложится на четвертую от конца стопу, т.-е. на стопу неопорную; в восьмистопном же—на пятую от конца,—на опорную. Опорной мы считаем последнюю стопу, третью от конца,—и последовательно—пятую. Но убеждает в существовании иных, кроме первой и третьей с конца, опорных долей ряд следующих явлений:

Четырехстопный метр медианы не несет, но тяготеет к возникновению ее после второй стопы. Здесь любопытные цифры. Хореическое замещение в ямбе чаще всего ложится на первую стопу,—наша статистика дает в этом случае цифру 1582; затем—на третью, т. е. на первую второго полустишия,—250 раз; затем на вторую: 65 раз. Затем, весьма нередко во многостопных стихах даются внутренние рифмы. И эти рифмы стремятся занять определенные места в стихе,—на что указывал Эдгар По. Эти места всегда по нумерации кратны двум:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез...

И здесь могут быть установлены интересные сходства и различия. Возьмем:

То крикливый, то напевный,
Громче гневный стук колес...

и:

То крикливый, то напевный,
Гневный громче стук колес.

Впечатление от внутреннего созвучия совсем иное. Это впечатление можно было бы формулировать так: в первом двухстишии ощущение созвучия сопряжено с чувством предела, границы; во втором— воспринимается только созвучие. И мы можем определить рифму, как созвучие, вызывающее ощущение предела; места же, к которым тяготеют внутренние рифмы—назовем рифменными, а также ритменными узлами. Ритменными узлами будут: икт последней стопы, икт третьей от конца и так далее, если общая стопность допускает четное деление, каковое расположение совпадает с предуказанным расположением опорных долей. Итак, последних в б. р. единице— несколько. Прочие доли стиха будем называть свободными.

Выше мы говорили, что все неударяемые слоги, идущие после последнего в стихе икта, т. е. после последней опорной доли, в счет стоп не входят. В иных случаях это приложимо и к полустишиям, как мы отметили выше. Известно, что ошибки против стопности в пятистопном ямбе чаще всего принимают вид введения после икта второй стопы двух неударяемых слогов, как у Пушкина в *Годунове:*

Известно то, что он слугою был
У Вишневец(кого); что на одре болезни
∪ — ∪ | — || — | — | ∪ — ∪ ¦ —
∪ ∪ ∪ — (∪ ∪) || — | ∪ ∪ — | ∪ — ∪

Пятистопный ямб с пиррихием на третьей стопе, с сечением после третьей стопы:

∪ — ∪ — ∪ ∪ | ∪ — ∪ —

всегда производит впечатление резкого перебоя в ритме:

— Вам выехать на нем еще нельзя.
— Ну, делать нечего, куплю гнедого.

Если же это сечение выдерживается в целом стихотворении, то мы определяем метр его как четырехстопный ямб с дактилической цезурой:

Весенним вечером || гремит так звончато
Концерт фонариков || в стране Ниппон.
Ликуй, Япония! || Где жизнь утончена,
Где гейши веселы, || —там весел звон.

Звучание этого метра весьма схоже со звучанием четырехстопного ямба с женской цезурой:

На лунном небе || чернеют ветки,
Внизу чуть слышно || шумит поток.

Кроме того, можно ввести в пятистопный ямб двойной пиррихий на второй-третьей стопе, заключив его сечением:

... В порхании, в свистящем лёте поршней,
Отмеривающих || стихи и строфы...

и этот ход не препятствует стиху оставаться пятистопным ямбом. Но тот же ход, введенный в четырехстопный ямб с дактилической цезурой,—разламывает его:

Весенним вечером || гремит так звончато
Развеивающий || струю фонтан.

Из всего этого мы заключаем, что пиррихические слоги, предшествующие медиане, имеют стремление осваиваться вне общего счета стоп. В четырехстопном ямбе, следуя за опорной долей, они не засчитываются; в пятистопном, замещая самое опорную стопу, также засчитываются с некоторым трудом; но в ямбе шестистопном, предшествуя опорной доле, осваиваются в общем счете стоп, не без некоторого, впрочем, усилия: здесь вспомним об указанных выше ошибках стопности. Еще более подтверждает сказанное шестистопный ямб с двумя цезурами, которым предшествуют лишние пары неударяемых слогов:

В шалэ березовом, || совсем игрушечном || и комфортабельном,
У зеркалозера, || в лесу одебренном, || в июне севера...

Здесь пиррихии, предшествующие цезурам и следующие за опорными долями двухстопных третьестиший, в общий счет явно не входят, и восемнадцатисложный стих является шестистопным ямбом.

В сфере разграничения опорных и свободных долей большой ритмической единицы дано проникновение в стихию ритма, как чередования интенс, — ритма, как чередования значимых выражений. Если б. р. единица — логический отрезок речи; если икт последней стопы — обязательно ударение, а икты опорных стоп также стремятся быть ударениями, то б. р. единица представляет собой некоторую определенную последовательность ударений, как смысловых фокусов, в потоке чередования интенс. Отсюда следует, что всякое ударение, поставленное не на опорной, а на свободной доле стиха, если оно является логически весомым, получает особенную значимость. Здесь открывается возможность лого-ритмической игры, возможность приурочения естественного ритменного рельефа стиха к рельефу логическому, возможность сближением и раздвиганием ударений передать все нюансы логического и эмоционального характера *). Здесь мы не можем говорить об этом сколько-нибудь обстоятельно; разработке вопроса о ритме, как могучем средстве логической и эмо-

---

*) И „пригодность" того или иного размера для стихотворений с тем или иным эмоциональным содержанием зависит именно от использования норм данной б. р. единицы, а не от вида заполняющих ее стоп, как утверждают школьные учебники, отводящие амфибрахий для „баллад", а хорей для выражения веселости.

циональной выразительности, посвящена вторая часть настоящего сочинения *Логоритмика;* здесь мы приведем лишь один пример. Стих:

Плыла над морем даль опаловая...,

в котором логическим центром является слово *даль*, мог бы быть построен и так:

Над морем даль плыла опаловая...

В первом случае слово *даль* помещается в свободной доле стиха во втором—в опорной. В первом случае это слово, попадая в свободную долю,—естественно выделяется, подчеркивается голосовым всплеском; стих поет; во втором случае выделение данного слова как-то насильственно; стих звучит приглушенно. Дальнейшее течение этого прекрасного по ритму катрена таково:

Вечерний воздух полон ласки.
К моей груди цветок прикалывая,
Ты улыбалась, словно в сказке.

Здесь последовательно весомые слова: *ласки, в сказке* помещены в опорных долях, слово: *цветок*—в доле свободной, проведено последовательное чередование логических весомостей в свободных и опорных долях,—и стих достигает редкой гармонии.

Если большие ритмические единицы делятся или имеют тенденцию делиться на полустишия, то и по отношению к полустишиям должно искать явленной в строфе закономерности ритменных тенденций. Совершенно ясным становится почему в четырехстопных метрах пиррихием замещается преимущественно третья стопа: первые две полноударные стопы дают определенную инерцию, разрешающуюся в иначе построенных двух последующих стопах: первая половина стиха в своей мере тяжела и медлительна, вторая—соответственно убыстрена и облегчена. Пиррихий на первой стопе дает обратное соотношение инерций. Стих без пиррихиев или с двумя—на первой и третьей стопах—является равновесным и поэтому нуждается в разрешении или сам заключает таковое. Стих с пиррихием на второй, опорной стопе—переламывает течение ритма; вынуждая голос к отчетливому выделению интенсы на четвертом слоге, он—медлителен с перевесом в двух последних стопах. Вообще, мы можем формулировать: ударение на свободной доле тяжелит стих, пропуск ударения — облегчает; пропуск ударения на опорной доле, обратно, делает стих утяжеленным. То же, mutatis mutandum, относится и к стихам иной стопности. Так, из всех форм шестистопного ямба наиболее употребительна следующая:

◡ — ◡ — ◡◡ || ◡ — ◡◡◡ —...,

где медлительное первое полустишие разрешается убыстренным вторым. В полном соответствии с этим сами метры приобретают характер: пятистопный цезурованный—медлительный, тяжеловатый: две стопы до медианы, три—после; шестистопный: запечатлен равновесным характером; семистопный звучит убыстренно, звучит плясовым.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Фонофория.

Стих состоит из слов. Каждое слово обладает своим ритменным рельефом: есть слова повышающиеся: ямбического, анапестического, пеонического (четвертого вида) облика; есть слова понижающиеся: облика хореического, дактилического и пр.; есть слова двухскатные с равными или неравными скатами: амфибрахического, пеонического (второго и третьего вида) облика, и пр. В последовательности разнорельефных слов должно сказаться влияние общего закона инерций. Здесь мы вступаем в ту область, которую затрагивал еще Жуковский, говоря о баснях Крылова; которая была известна старинным стихотворцам, искавшим особой гармонии в ропалических стихах,—в область *фонофории* по удачному наименованию Чудовского.

Возьмем стихи четырехстопного полноударного ямба с мужским окончанием и следующими сечениями (именуем их по имеющейся у нас номенклатуре):

b ∪ — ∪ | — | ∪ — | ∪ —
c ∪ — | ∪ — ∪ | — | ∪ —
e ∪ — | ∪ — | ∪ — ∪ | —

Каждый из этих стихов содержит два ямбических слова, одно амфибрахическое, одно односложное; словарные возможности, следовательно, для всех этих стихов одинаковы. У Пушкина (в *Б. Фонтане, Онегине, Полтаве, Медн. Всаднике*), у Жуковского (в *Шильон. узн., Ивик. Жур., Посл. к Воейкову, Граф. Самойловой, Подр. отч. о луне, Пери и анг., Суде в подзем.*, в четырехстопных стихах *Двенадц. спящ. д.)*, у Лермонтова (в *Демоне* и *Мцыри*), у Языкова (в ряде мелких стихотворений), у *Баратынского* (в *Пирах* и *Эде*), у Тютчева (во всех стихах четырехстопного ямба), у Фета (то же—в *Веч. Огнях*), у Блока (то же в III томе соч.)—у всех этих поэтов, с большей только или меньшей степенью отчетливости, обнаружились резкие различия употребительности этих модуляций, Так, стих типа *b* встречается в общей сумме 451 раз; стих типа c—336 раз; типа e — 366 раз. Сопоставим стих *b* со стихом *c:*

b ∪—∪ | — | ∪— | ∪—
c ∪— | ∪—∪ | — | ∪—

Первые три слова *b* в той же последовательности являются тремя последними словами *c*. Эти три общие слова в данной последовательности дают такую фонофорическую картину: первое амфибрахическое слово—двухскатно. Переход от подъема к скату устанавливает инерцию падения, затихающую в нейтральном односложном слове. Следующие два ямбические слова разрешают эту инерцию. В стихе *c* начальное ямбическое слово зачинает инерцию повышений, разрешающуюся в обратную инерцию амфибрахического и односложного слова, а заключительный ямб опять начинает повышение. Иначе говоря, стих типа *c*—сложнее, менее равновесен и последователен. Он и менее употребителен. Возьмем другую пару: *c и e*:

c ◡— | ◡—◡ | — | ◡—
e ◡— | ◡— | ◡—◡ | —

Здесь та же общность: первые три слова в стихе *c* являются последними в стихе *e*. Но стих *e*, начинающийся двумя ямбическими словами, развивает инерцию повышений; два последние слова разрешают ее,—однако не очень отчетливо, ввиду наличия в конце нейтрального односложного слова. Все-таки, стих типа *e* равновеснее стиха *c*,—и несколько более употребителен. Возьмем стихи иных типов, *d* и *g*:

d ◡—◡ | —◡ | — | ◡—
g ◡— | ◡—◡ | —◡ | —

Первые три слова *d* суть последние *g*. Эти слова дают инерцию понижения, затихающую в односложном слове; заключительный ямб в стихе *d* разрешает ее; начальный же ямб в стихе *g* придает первой паре слов восходящую инерцию, разрешающуюся в неявственной (из-за односложного слова) обратной инерции конца. Употребительность стихов этих типов у тех же поэтов в тех же произведениях: 374 и 319. Возьмем две пары стихов такого же ямба с женским окончанием:

b ◡—◡ | — | ◡— | ◡—◡
c ◡— | ◡—◡ | — | ◡—◡

и:

d ◡—◡ | —◡ | — | ◡—◡
f ◡—◡ | — | ◡—◡ | —◡

Употребительность стихов этих обликов последовательно такова: 330 и 214; 227 и 206. В стихе *b*—падение-повышение-падение; в стихе *c*—повышение-падение-повышение-падение: энергичное ямбическое слово сменяется амфибрахическим, двухскатным, далее—нейтральное односложное, далее—опять амфибрахическое; фонофорийный рельеф этого стиха сложен и неотчетлив; цифра встречае-

мости это подтверждает. Во второй паре при одинаковой сложности инерций также рельеф фонофории более отчетлив у стиха *d* и стерт у стиха *f*... Опять цифры.

Рассмотрим другие формы четырехстопного ямба, одинаковые, по словарному составу. Стихи следующих форм и модуляций:

IV a ∪— | ∪— | ∪∪∪—
II a ∪∪∪— | ∪— | ∪—
III a ∪— | ∪∪∪— | ∪—

состоят из однотипных слов в различной последовательности. У всех выше названных поэтов встречаемость стихов данного облика выразится: IV *a*—271, II *a*—279, III *a*—52. Здесь должно оговориться: единственный раз во всей данной и имеющей последовать статистике два поэта, Жуковский и Языков, дали цифры, тенденция которых противоречит таковой у других поэтов: Пушкин дал цифры последовательно 97, 115, 18; Жуковский же и Языков: 67, 38, 16 и 13, 2, 1. Если мы исключим их цифры из общей суммы, то получим скалу: 191, 239, 35, каковая является более выразительной. Рассматривая стихи этих трех типов, мы не должны ни на минуту забывать, что форма IV в среднем встречается в количестве 46%, а форма II—6%, форма III—11%; не упустим, однако, что в рамках формы II модуляция *a* наиболее благодарна по словарному составу и, следовательно, наиболее употребительна, в рамках же формы III и IV модуляция *a* является одной из самых неудобных, что крайне понижает ее употребительность, так что процентное отношение встречаемости самих форм должно учитываться с поправками. И все-таки, мы можем усмотреть в употребительности данных стихов определенное фонофорическое предпочтение формы II и стремление избежать формы III. Последнее понятно: энергично восходящее слово сменяется словом с менее энергичным восхождением, и стих заключается опять словом с восхождением резким; рельеф более сложен, чем в формах II и IV. В форме II нам дано последовательное восхождение: слово менее энергично восходящее и два слова более резких; в форме же IV два резких восхождения и менее резкое,—как бы понижение в сравнении с началом, но все же восхождение по существу; облик неопределен. Стих формы II модуляции *a* находит разрешение в последующем стихе; форма IV затруднится найти таковое ввиду собственной малой оформленности. Возьмем пару:

IV b ∪—∪ | — | ∪∪∪—
II c ∪∪∪— | ∪—∪ | —

Их встречаемость: 214 и 154. В форме IV инерция понижения, неотчетливая, первых двух слов сменяется ясным восхождением;

в форме II—обратно; стих приобретает несколько неопределенный характер. Возьмем пару:

IV c ◡— | ◡—◡ | ◡◡—
III b ◡—◡ | ◡◡— | ◡—

Встречаемость 1105 и 348. Но эти модуляции в данных формах одни из самых употребительных; по общей употребительности форм модуляция *b* формы III должна была бы встречаться 264 раза (1105. $\frac{11}{46}$), встречается же 348 раз; является более употребительной. И мы видим, что в модуляции *b* формы III понижение сменяется двумя повышающимися,—и все более энергично,—словами; в форме же IV повышение сменяется понижением и вновь повышением. Возьмем пару:

IV e ◡— | ◡—◡◡ | ◡—
III c ◡—◡◡ | ◡— | ◡—

Встречаемость 1060 и 143. Эти модуляции в рамках форм III и IV также из наиболее употребительных; употребительность формы III данной модуляции, исчисленная, как выше, пропорционально употребительности формы IV, выразилась бы цифрой 253; действительная же встречаемость почти вдвое ниже; однако в отношении фонофории, именно, форма III представляется более стройной. Здесь понижающее влияние на встречаемость оказывает то, обстоятельство, что первое сечение приходится после четвертого слога, то-есть делит стих пополам, является медианой; стопа же, предшествующая медиане, в данном случае—опорная, несет пиррихий; выше мы видели, что замещение пиррихием опорной, непосредственно предшествующей медиане, стопы—избегается; несовершенство модуляции *c* формы III с этой стороны оказалось сильнее фонофорийных ее достоинств. Возьмем пару:

IV g ◡— | ◡—◡◡◡ | —
III d ◡—◡◡◡ | — | ◡—

Встречаемость 64 и 6. Обе эти модуляции принадлежат к числу малоупотребительных; фонофорийные их качества можно считать одинаковыми; однако III *d* менее употребительна. Причина в том, что в обеих модуляциях интенса четвертого слога пятисложного слова является сдвинутой с пятого слога, к которому она тяготеет. Но в форме IV это смещение облегчено инерцией двух предыдущих интенс-ударений, лежащих на четных местах; в форме III предуказует место данной интенсе лишь одна интенса-ударение. Сравним:

Тиха украинская ночь...

и:

Украинская ночь тиха.

В первом случае стих пролетает легко,—во втором его приходится как-то выделывать; пожалуй его схема принимает вид:

◡◡́◡◡́◡́ | ◡́ | ◡◡́

то-есть слово *ночь* приходится подчеркивать, дабы угасить сверхсхемную интенсу на слоге *-я*. Кроме того, стих этого типа является двуликим: он мог бы войти в амфибрахий (с трибрахием):

Весенней прохладой пахнуло,
Украинская ночь—тиха...

Эти особенности данной модуляции, естественно, понижают ее встречаемость. Возьмем пару:

II b ◡◡◡—◡ | — | ◡—
III b ◡— | ◡◡◡—◡ | —

Встречаемость 158 и 57. Здесь в отношении фонофории стройнее форма II, заключающаяся отчетливым восхождением, тогда как форма III—замыкается понижением неясным. Возьмем несколько пар с женскими окончаниями:

IV b ◡—◡ | — | ◡◡◡—◡
II b ◡◡◡—◡ | — | ◡—◡

Встречаемость 151 и 81.

IV d ◡—◡ | —◡ | ◡◡—◡
III f ◡—◡ | ◡◡—◡ | —◡

Встречаемость 812 и 131.

II a ◡◡◡— | ◡— | ◡—◡
III a ◡— | ◡◡◡— | ◡—◡

Встречаемость 177 и 31. Во всех этих случаях читатель разберется сам. Аналогичные пары и цифры могли быть указаны и касательно иных размеров и иных стопностей, — получаются одинаковые результаты. Стремление к фонофорийной стройности, хорошо известное на практике каждому поэту, находит в приведенных цифрах и в данном анализе свое обоснование; этим стремлением изъясняются особенности употребления перерывов во втором полустишии гекзаметра,—чего мы коснулись в своем месте.

Итак, в большой ритмической единице в потоке правильного чередования интенс различаются опорные и свободные доли, в перекрестной игре которых расцвечается рельеф значимостей. Медианы, возникающие в силу условий целостного восприятия, подчеркивающе или стушевывающе влияют на соотношение этих долей и на самый их облик. На-ряду с этими особенностями в больших ритмических единицах проводится организация фонофории в форме осуществления общего закона инерций.

Приложения общие.

Терминология.

а) Названия стоп.

1) Стопы двухсложные.

Пиррихий: ∪∪
Хорей: —∪
Спондей: ——
Ямб: ∪—

2) Стопы трехсложные.

Трибрахий: ∪∪∪
Амфибрахий: ∪—∪
Дактиль: —∪∪
Бакхий I: ∪——
Тримакр: ———
Амфимакр: —∪—
Анапест: ∪∪—
Бакхий II: ——∪

3) Стопы четырехсложные.

Дипиррихий: ∪∪∪∪
Хориямб: —∪∪—
Дихорей: —∪—∪
Йоник восход.: ∪∪——
Пеон I: —∪∪∪
Пеон III: ∪∪—∪
Эпитрит I: ∪———
Эпитрит III: ——∪—
Диспондей: ————
Антиспаст: ∪——∪
Диямб: ∪—∪—
Йоник нисход.: ——∪∪
Пеон II: ∪—∪∪
Пеон IV: ∪∪∪—
Эпитрит II: —∪——
Эпитрит IV: ———∪

(Из трехсложных стоп тримакр называется иногда молоссом; амфимакр—кретиком; бакхий II—палимбакхием или антибакхием. Из четырехсложных стоп дипиррихий носит еще название прокелевсматика, антиспаст—ямбохорея).

б) Явления меры.

Моноподия—одностопие; диподия—двухстопие.

(Трехсложные размеры исчисляются по моноподиям; двухсложные—по диподиям. Таким образом, дактилический тетраметр есть четырехстопный дактиль, а хореический тетраметр—восьмистопный хорей. Ямбический триметр—не просто шестистопный ямб, но такой,

в котором 1) не выдерживается неуклонно сечение после шестого слога, 2) окончание бывает или мужское, или последняя стопа *заменяется пиррихием; в последнем случае стих принимает вид* пятистопного ямба с дактилическим окончанием).

Каталектика—учение об окончаниях.

(Если последняя стопа дана в полном виде, то стих называется неусеченным, акаталектическим; если последняя стопа лишена одного или более слогов, стих называется усеченным, каталектическим; если сверх последней стопы дан один или более неударяемых слогов, то стих называется наращенным, гиперкаталектическим. Ямб и анапест не могут быть усеченными, ибо кончаются ударяемыми слогами. Прочие размеры могут быть всех трех видов).

Мужское окончание—ударяемый слог.

Женское окончание—неударяемый слог с предшествующим ударяемым.

Дактилическое окончание—два неударяемых слога с предшествующим ударяемым.

Гипердактилическое окончание—три и более неударяемых слога с предшествующим ударяемым.

Анакруза—один или два лишних слога в начале стиха:

Русалка плыла по реке голубой (амфибр).
Озаряема полной луной (анапест).

в) Сечения.

Цезура—междусловесный перерыв, рассекающий стопу.

Диереза—междусловесный перерыв, совпадающий с границей стопы.

(В стихе:

Горит | восток | зарею | новой,

первые два сечения являются диерезами, третье—цезурой).

Большая (или главная) цезура—сечение, занимающее в стихе данного размера определенное место и делящее стих на два полустишия.

(Установившееся словоупотребление несколько иное: цезурой называется всякое сечение стиха; термин „большая цезура“ употребляется в указанном выше смысле. Мы предпочитаем сечения называть междусловесными перерывами, а большую цезуру—медианой, как тяготеющую к середине стиха. В том случае, когда в стихе имеются две больших цезуры, как в следующем:

Близ медлительного Нила || там, где озеро Мерида || в царстве
пламенного Ра,

мы сохраняем этот термин).

г) Паузы.

Пауза, или лейма, есть выпадение одного или нескольких слогов.

Лейма бывает: простая, замещающая один неударяемый слог; двойная, замещающая два слога; иктовая, замещающая ударяемый, иктовый, слог.

II.

Формы и модуляции некоторых метров и статистика.

А. Формы и модуляции трехстопного ямба.

Форма I.

a) ∪— | ∪— | ∪—
Весны моей златой.
b) ∪—∪ | — | ∪—
В подарок пук стихов.
c) ∪— | ∪—∪́ | —
С толпой бесстыдных слуг.
d) ∪—∪ | —∪ | —
Я нанял светлый дом.

Форма II.

a) ∪∪∪— | ∪—
Окружены поля.
b) ∪∪∪—∪ | —
Одолевает сон.

Форма III.

a) ∪— | ∪∪∪́—
Взлечу на Геликон.
b) ∪—∪ | ∪∪—
Небесный Аполлон.
c) ∪—∪́∪ | ∪́—
Полуночной порой.
d) ∪—∪∪∪́ | —
Семидесяти лет.

Форма IV.

a) ∪∪∪∪∪—
И присоединясь.

Жуковский. Стихи трехстопного ямба из поэмы *Двенадцать спящих дев (все стихи с женскими окончаниями)*.

Форма I.

a) 126
b) 104
c) 67
d) 83

Всего . . . 380 (41,9%).

Форма II.

a) 19
b) 16

Всего . . . 35 (3,9%).

Форма III.

a) 78
b) 242
c) 159
d) 12

Всего . . . 491 (54,2%).

Форма IV.

Образцов нет.

Жуковский. *Послание к Батюшкову.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	57	54	111
b)	31	27	58
c)	37	35	72
d)	16	20	36
Всего...	141	136	277 (40,8%).

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	5	6	11
b)	5	8	13
Всего...	10	14	24 (3,5%).

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	30	36	66
b)	71	88	159
c)	63	79	142
d)	1	9	10
Всего...	165	212	377 (55,7%)

Форма IV.

Образцов нет.

Пушкин. *Городок.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	12	40	52
b)	27	21	48
c)	16	21	37
d)	22	19	41
Всего...	77	101	178 (41,5%).

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	3	4
b)	—	2	2
Всего...	1	5	6 (1,4%).

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	11	13	24
b)	74	55	129
c)	43	42	85
d)	1	6	7
Всего...	129	116	245 (57,1%)

Форма IV.

Образцов нет.

Б. Формы и модуляции четырехстопного ямба.

Форма I.

a) ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ —
Лобзать уста младых Армид.
b) ◡ — ◡ | — | ◡ — | ◡ —
Бродящий взор его блестит.
c) ◡ — | ◡ — ◡ | — | ◡ —
В кругу прелестных дев Ратмир.
d) ◡ — ◡ | — ◡ | — | ◡ —
О, поле, поле, кто тебя.
e) ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡ | —
Проснись, твоя настала ночь.
f) ◡ — ◡ | — | ◡ — ◡ | —
Златая цепь на дубе том.

g) ◡ — | ◡ — ◡ | — ◡ | —
Но зла промчится быстрый миг.
h) ◡ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —
Слабеет робкий голос мой.

Форма II.

a) ◡ ◡ ◡ — | ◡ — | ◡ —
По бороде моей седой.
b) ◡ ◡ ◡ — ◡ | — | ◡ —
В уединенный мрак лесов.
c) ◡ ◡ ◡ — | ◡ — ◡ | —
Развеселясь, решился вновь.
d) ◡ ◡ ◡ — ◡ | — ◡ | —
В недоуменьи хочет он.

Форма III.

a) ◡ — | ◡ ◡ ◡ — | ◡ —
И вдруг, поворотив коня.
b) ◡ — ◡ | ◡ ◡ — | ◡ —
Милее по следам Парни.
c) ◡ — ◡ ◡ | ◡ — | ◡ —
Красавицы, для вас одних.
d) ◡ — ◡ ◡ ◡ | — | ◡ —
Пленительные сны твои.
e) ◡ — | ◡ ◡ ◡ — ◡ | —
Никто не помешает вам.
f) ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡ | —
Качает обнаженный лес.
g) ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ | —
Описывать волшебный дом.
h) ◡ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ | —
Сияющие выси гор.

Форма IV.

a) ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
И все глядят на молодых.
b) ◡ — ◡ | — | ◡ ◡ ◡ —
Все мысли их устремлены.
c) ◡ — | ◡ — ◡ | ◡ ◡ —
В толпе могучих сыновей.
d) ◡ — ◡ | — ◡ | ◡ ◡ —
Владимир-солнце пировал.
e) ◡ — | ◡ — ◡ ◡ | ◡ —
В душе несчастные таят.
f) ◡ — ◡ | — ◡ ◡ | ◡ —
Дарует юную чету.
g) ◡ — | ◡ — ◡ ◡ ◡ | —
Любви и ненависти яд.
h) ◡ — ◡ | — ◡ ◡ ◡ | —
Влачатся медленные дни.

Форма V.

Неупотребительна.

Форма VI.

a) ◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
Утомлены, запылены.
b) ◡ ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ —
Сторожевые казаки.
c) ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ | ◡ —
Адмиралтейская игла.
d) ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ | —
Непроницаемою тьмой.

Форма VII.

a) ∪ — | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —
И пал коленопреклонен.
b) ∪ — ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ —
Сражались при Бородине.
c) ∪ — ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ —
Охотники до похорон.
d) ∪ — ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ —
Серебряные облака.
e) ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ —
Над памятниками дрожат.
f) ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | —
Исследователями тайн.

Форма VIII.

Неупотребительна.

Д е р ж а в и н. Стихи четырехстопного ямба из од: *Взятие Измаила*, *Водопад*, *Фелица*, *Видение Мурзы*, *На мальтийский орден*, *На переход Альпийских гор:*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	48	59	107
b)	41	60	101
c)	21	38	59
d)	38	31	69
e)	24	57	81
f)	28	28	56
g)	39	40	79
h)	22	40	62
Всего ..	261	353	614 (34,0%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	20	16	36
b)	9	10	19
c)	14	8	22
d)	14	13	27
Всего ..	57	47	104 (5,8%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	14	14	28
b)	43	78	121
c)	39	55	94
d)	2	1	3
e)	15	9	24
f)	34	24	58
g)	21	23	44
h)	—	1	1
Всего...	168	205	373 (20,6%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	20	37	57
b)	10	17	27
c)	58	103	161
d)	74	115	189
e)	43	48	91
f)	58	40	98
g)	2	3	5
h)	1	—	1
Всего...	266	363	629 (34,8%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	5	8
b)	14	15	29
c)	12	21	33
d)	—	—	—
Всего. .	29	41	70 (3,9%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	—	1	1
c)	4	7	11
d)	—	1	1
e)	1	—	1
f)	—	—	—
Всего...	5	9	14 (0,9%)

Жуковский. Поэмы: *Ивиковы журавли, Послание к Воейкову, Графине Самойловой, Подробный отчет о луне, Пери и ангел:*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	33	34	67	
b)	33	30	63	
c)	19	23	42	
d)	33	27	60	
e)	26	15	41	
f)	20	15	35	
g)	23	16	39	
h)	12	14	26	
Всего...	199	174	373	(21,8%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	27	37	64	
b)	19	19	38	
c)	79	69	148	
d)	95	104	199	
e)	76	59	135	
f)	100	108	208	
g)	4	10	14	
h)	4	6	10	
Всего...	404	412	816	(47,6%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	10	12	22	
b)	7	7	14	
c)	6	7	13	
d)	8	3	11	
Всего...	31	29	60	(3,5%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	9	13	22	
b)	31	27	58	
c)	41	47	88	
d)	1	1	2	
Всего...	82	88	170	(9,9%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	7	3	10	
b)	30	28	58	
c)	23	27	50	
d)	—	—	—	
e)	6	6	12	
f)	24	22	46	
g)	25	36	61	
h)	2	—	2	
Всего...	117	122	239	(13,9%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	—	—	—	
c)	14	31	45	
d)	4	7	11	
e)	—	—	—	
f)	—	—	—	
Всего...	18	38	56	(3,3%)

Жуковский. Стихи четырехстопного ямба из поэмы *Двенадцать спящих дев* (все стихи с мужскими окончаниями):

Форма I.

a)	50	
b)	51	
c)	32	
d)	38	
e)	47	
f)	43	
g)	43	
h)	28	
Всего . . .	332	(36,6%)

Форма II.

a)	8	
b)	4	
c)	4	
d)	6	
Всего . . .	22	(2,4%)

Форма III.

a)	5
b)	35
c)	14
d)	—
e)	8
f)	30
g)	22
h)	—
Всего . . .	114 (12,6%)

Форма IV.

a)	19
b)	18
c)	95
d)	82
e)	74
f)	75
g)	1
h)	3
Всего . . .	367 (40,5%)

Форма VI.

a)	2
b)	21
c)	41
d)	3
Всего . . .	67 (7,4%)

Форма VII.

a)	—
b)	—
c)	4
d)	—
e)	—
f)	—
Всего . . .	4 (0,5%)

Жуковский. *Суд в подземелье* (все стихи с мужскими окончаниями):

Форма I.

a)	30
b)	24
c)	12
d)	19
e)	20
f)	15
g)	17
h)	16
Всего . . .	153 (25%)

Форма II.

a)	12
b)	14
c)	9
d)	5
Всего . . .	40 (7%)

Форма III.

a)	4
b)	17
c)	13
d)	—
e)	1
f)	13
g)	19
h)	—
Всего . . .	67 (13%)

Форма IV.

a)	15
b)	11
c)	56
d)	59
e)	56
f)	78
g)	4
h)	1
Всего . . .	280 (46%)

Форма VI.

a)	7
b)	23
c)	19
d)	—
Всего . . .	49 (8%)

Форма VII.

a)	—
b)	—
c)	10
d)	—
e)	—
f)	—
Всего . . .	10 (2%)

Жуковский. *Шильонский узник* (все стихи с мужскими окончаниями):

Форма I.

a)	24
b)	19
c)	17
d)	16
e)	17
f)	15
g)	10
h)	16
Всего . . .	134 (31%)

Форма II.

a)	10
b)	7
c)	6
d)	4
Всего . . .	27 (6%)

Форма III.

a)	4
b)	12
c)	16
d)	2
e)	1
f)	6
g)	12
h)	—
Всего . . .	53 (12%)

Форма IV.

a)	6
b)	15
c)	44
d)	43
e)	29
f)	29
g)	3
h)	4
Всего . . .	173 (40%)

Форма VI.

a)	9
b)	18
c)	10
d)	—
Всего . . .	37 (8%)

Форма VII.

a)	—
b)	1
c)	8
d)	3
e)	—
f)	—
Всего . . .	12 (3%)

Пушкин. *Бахчисарайский фонтан.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	11	12	23
b)	11	10	21
c)	8	6	14
d)	10	4	14
e)	9	5	14
f)	7	7	14
g)	7	6	13
h)	13	8	21
Всего...	76	58	134 (23,9%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	9	6	15
b)	5	3	8
c)	2	1	3
d)	1	3	4
Всего...	17	13	30 (5,2%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. о.	Всего.
a)	1	2	3
b)	11	9	20
c)	2	4	6
d)	—	—	—
e)	5	1	3
f)	14	2	16
g)	8	4	12
h)	—	—	—
Всего...	38	22	60 (10,7%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	6	9
b)	3	9	12
c)	14	25	39
d)	42	44	86
e)	28	22	50
f)	50	42	92
g)	—	5	5
h)	1	—	1
Всего...	141	153	294 (52,4%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	3	6
b)	9	9	18
c)	9	7	16
d)	—	2	2
Всего...	21	21	42 (7,5%)

Форма VII.

	М. о.	Ж. о.	Всего.
c)	—	1	1
Всего...	—	1	1 (0,2%)

Пушкин. *Полтава.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	32	44	76
b)	33	29	62
c)	24	20	44
d)	25	30	55
e)	20	27	47
f)	14	17	31
g)	31	21	52
h)	15	25	40
Всего...	194	213	407 (27,3%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	24	14	38
b)	6	7	13
c)	12	13	25
d)	7	8	15
Всего...	49	42	91 (6,1%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	5	2	7
b)	20	14	34
c)	3	11	14
d)	—	—	—
e)	2	3	5
f)	19	6	25
g)	9	4	13
h)	—	—	—
Всего...	58	40	98 (6,5%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	20	26	46
b)	9	19	28
c)	98	73	171
d)	96	106	202
e)	49	46	95
f)	117	80	197
g)	4	4	8
h)	2	2	4
Всего...	395	356	751 (50,3%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	12	14	26
b)	22	27	49
c)	33	30	63
d)	1	5	6
Всего...	68	76	144 (9,6%)

Форма VII.

Образцов нет.

Пушкин. *Медный всадник.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a	11	9	20
b)	5	9	14
c)	7	2	9
d)	12	12	24
e)	10	7	17
f)	7	4	11
g)	6	15	21
h)	9	6	15
Всего...	67	64	131 (28,4%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	3	7
b)	1	1	2
c)	8	8	16
d)	3	2	5
Всего...	16	14	30 (6,5%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	—	1
b)	8	3	11
c)	—	—	—
d)	1	—	1
e)	1	1	2
f)	3	1	4
g)	—	—	—
h)	—	—	—
Всего...	14	5	19 (4,1%)

Форма IV.

	М. ок	Ж. ок.	Всего.
a)	6	6	12
b)	4	2	6
c)	19	25	44
d)	40	20	60
e)	19	30	49
f)	29	25	54
g)	—	2	2
h)	—	1	1
Всего...	117	111	228 (49,4%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	2	6
b)	15	13	28
c)	8	8	16
d)	—	1	1
Всего ..	27	24	51 (11,1%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	1	—	1
Всего...	1	—	1 (0,2%)

Пушкин. *Евгений Онегин.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	122	140	262	
b)	118	101	219	
c)	82	59	141	
d)	94	81	175	
e)	79	104	183	
f)	63	60	123	
g)	86	60	146	
h)	83	66	149	
Всего...	727	671	1398	(27,6%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	78	54	132	
b)	46	24	70	
c)	41	39	80	
d)	30	30	60	
Всего...	195	147	342	(6,8%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	11	7	18	
b)	102	53	155	
c)	35	39	74	
d)	—	—	—	
e)	16	11	27	
f)	92	43	135	
g)	33	49	82	
h)	—	—	—	
Всего...	289	202	491	(9,7%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	68	62	130	
b)	61	45	106	
c)	283	230	513	
d)	394	195	589	
e)	218	165	383	
f)	356	205	561	
g)	15	25	40	
h)	7	18	25	
Всего..	1402	945	2347	(46,4%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	42	26	68	
b)	129	66	195	
c)	119	69	188	
d)	8	7	15	
Всего...	298	168	466	(9,2%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
c)	6	10	16	
Всего...	6	10	16	(0,3%)

Баратынский. *Пиры, Эда.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	34	21	55	
b)	17	20	37	
c)	23	13	36	
d)	12	12	24	
e)	16	16	32	
f)	15	18	33	
g)	20	11	31	
h)	18	12	30	
Всего...	155	123	278	(28,1%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	18	16	34	
b)	6	6	12	
c)	15	14	29	
d)	13	5	18	
Всего...	52	41	93	(9,4%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	4	—	4	
c)	5	1	6	
d)	—	—	—	
e)	—	—	—	
f)	—	—	—	
g)	6	1	7	
h)	—	—	—	
Всего...	15	2	17	(1,7%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	14	11	25	
b)	8	4	12	
c)	35	46	81	
d)	62	49	111	
e)	71	45	116	
f)	77	59	136	
g)	6	8	14	
h)	3	12	15	
Всего...	276	232	508	(51,3%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	6	9	
b)	22	13	35	
c)	24	22	46	
d)	2	1	3	
Всего...	51	42	93	(9,4%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
c)	—	1	1	
Всего...	—	1	1	(0,1%)

Языков. Первая тысяча строк четырехстопного ямба по *Стихотвбрениям*, изд. Универсальной библиотеки:

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	18	26	44	
b)	11	16	27	
c)	9	8	17	
d)	11	5	16	
e)	10	15	25	
f)	7	9	16	
g)	11	6	17	
h)	5	6	11	
Всего...	82	91	173	(17,3%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	2	9	11	
b)	13	3	16	
c)	3	2	5	
d)	5	4	9	
Всего ..	23	18	41	(4,1%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	—	1	
b)	4	—	4	
c)	1	—	1	
d)	—	—	—	
e)	2	—	2	
f)	2	2	4	
g)	11	2	13	
h)	—	—	—	
Всего :.	21	4	25	(2,5%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	13	21	34	
b)	9	10	19	
c)	61	72	133	
d)	76	44	120	
e)	81	66	147	
f)	73	69	142	
g)	7	17	24	
h)	9	12	21	
Всего ..	329	311	640	(64,0%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	8	11	
b)	25	21	46	
c)	32	26	58	
d)	1	8	9	
Всего...	61	63	124	(12,4%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
c)	1	1	2	
Всего...	1	1	2	(0,2%)

Лермонтов. *Демон.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	31	39	70	
b)	24	37	61	
c)	17	16	33	
d)	11	15	26	
e)	8	27	35	
f)	14	16	30	
g)	15	11	26	
h)	5	14	19	
Всего...	125	175	300	(26,9%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	17	10	27	
b)	13	9	22	
c)	71	47	118	
d)	68	54	122	
e)	62	50	112	
f)	62	81	143	
g)	2	8	10	
h)	9	3	12	
Всего...	304	262	566	(50,8%

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	15	11	26	
b)	3	5	8	
c)	13	12	25	
d)	2	2	4	
Всего...	33	30	63	(5,6%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	5	8	13	
b)	29	9	38	
c)	30	21	51	
d)	1	—	1	
Всего..	65	38	103	(9,2%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	1	1	
b)	19	18	37	
c)	3	4	7	
d)	—	—	—	
e)	1	1	2	
f)	14	5	19	
g)	5	7	12	
h)	—	—	—	
Всего..	42	36	78	(7,0%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
c)	1	2	3	
d)	1	1	2	
Всего...	2	3	5	(0,4%)

Лермонтов. *Казначейша.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	18	18	36
b)	15	13	28
c)	18	12	30
d)	16	8	24
e)	23	12	35
f)	13	8	21
g)	9	18	27
h)	9	14	23
Всего...	121	103	224 (30,3%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	9	6	15
b)	12	5	17
c)	7	7	14
d)	5	4	9
Всего...	33	22	55 (7,4%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	7	10
b)	13	14	27
c)	3	4	7
d)	—	—	—
e)	—	—	—
f)	3	6	9
g)	3	5	8
h)	—	—	—
Всего...	25	36	61 (8,2%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	12	9	21
b)	8	5	13
c)	58	30	88
d)	44	29	73
e)	35	26	61
f)	35	33	68
g)	4	1	5
h)	3	4	7
Всего...	199	137	336 (45,5%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	2	5
b)	25	9	34
c)	14	3	17
d)	—	3	3
Всего...	42	17	59 (8,0%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	3	1	4
Всего...	3	1	4 (0,5%)

Лермонтов. *Мцыри* (все стихи с мужскими окончаниями):

Форма I.

a)	35
b)	44
c)	20
d)	36
e)	42
f)	28
g)	10
h)	21
Всего...	236 (32,2%)

Форма II.

a)	26
b)	6
c)	10
d)	8
Всего...	50 (6,8%)

Форма III

a)	2
b)	19
c)	7
d)	1
e)	2
f)	11
g)	8
h)	—
Всего . . .	50 (6,8%)

Форма IV.

a)	19
b)	14
c)	69
d)	86
e)	64
f)	88
g)	7
h)	4
Всего . . .	351 (47,9%)

Форма VI.

a)	12
b)	20
c)	11
d)	—
Всего . . .	43 (5,9%)

Форма VII.

c)	2
Всего . . .	2 (0,3%)

Тютчев. Все стихи четырехстопного ямба (кроме „политических“ стихотворений) из *Сочинений*, изд. Маркса:

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	46	45	91
b)	37	27	64
c)	32	28	60
d)	18	19	37
e)	27	22	49
f)	29	32	61
g)	21	26	47
h)	38	23	61
Всего...	248	222	470 (25%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	25	14	39
b)	20	12	32
c)	9	12	21
d)	12	18	30
Всего...	66	56	122 (6,5%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	5	7	12
b)	35	21	56
c)	11	10	21
d)	—	—	—
e)	9	6	15
f)	31	20	51
g)	8	12	20
h)	—	2	2
Всего..	99	78	177 (9,4%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	24	27	51
b)	20	24	44
c)	89	97	186
d)	109	91	200
e)	79	65	144
f)	85	88	173
g)	7	8	15
h)	7	13	20
Всего...	420	413	833 (44,3%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	17	14	31
b)	57	39	96
c)	64	50	114
d)	10	16	26
Всего...	148	119	267 (14,2%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
b)	—	1	1
c)	2	7	9
Всего...	2	8	10 (0,5%)

Фет. Все стихи четырехстопного ямба из всех выпусков *Вечерних огней* в авторском издании:

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	38	37	75
b)	11	23	34
c)	24	18	42
d)	23	7	30
e)	20	28	48
f)	10	11	21
g)	10	13	23
h)	9	10	19
Всего...	145	147	292 (27,1%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	12	23	35
b)	11	5	16
c)	61	53	114
d)	52	63	115
e)	39	30	69
f)	60	38	98
g)	3	13	16
h)	3	2	5
Всего...	241	227	468 (43,4%)

Форма. II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	29	25	54
b)	12	10	22
c)	9	11	20
d)	11	13	24
Всего...	61	59	120 (11,1%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	10	14	24
b)	21	23	44
c)	26	22	68
d)	1	4	5
Всего...	58	63	121 (11,2%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	6	9
b)	19	10	29
c)	1	—	1
d)	—	—	—
e)	2	3	5
f)	17	14	31
g)	—	—	—
h)	—	—	—
Всего...	42	33	75 (7,0%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
b)	1	—	1
c)	1	—	1
Всего...	2	—	2 (0,2%)

Бунин. *Листопад*, *Вирь*; *Сапсан*.

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	14	13	27
b)	9	8	17
c)	3	6	9
d)	12	9	21
e)	3	8	11
f)	3	4	7
g)	5	6	11
h)	4	5	9
Всего...	53	59	112 (32,0%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	5	8
b)	2	1	3
c)	—	3	3
d)	2	6	8
Всего...	7	15	22 (6,3%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	1	2
b)	10	7	17
c)	2	—	2
d)	—	—	—
e)	—	1	1
f)	8	5	13
g)	2	2	4
h)	—	—	—
Всего...	23	16	39 (11,1%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	2	2	4
b)	4	2	6
c)	19	16	35
d)	29	18	47
e)	12	7	19
f)	22	19	41
g)	—	1	1
h)	—	1	1
Всего...	88	66	154 (44,0%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	2	3	5
b)	3	9	12
c)	2	3	5
d)	—	1	1
Всего...	7	16	23 (6,6%)

Форма VII.

Образцов нет.

Блок. Сорок одно стихотворение четырехстопного ямба (последовательно) из III тома *Стихотворений* в издании Пашуканиса:

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	23	21	44
b)	14	10	24
c)	10	17	27
d)	16	15	31
e)	15	16	31
f)	14	17	31
g)	9	17	26
h)	11	22	33
Всего..	112	135	247 (29,2%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего
a)	11	13	24
b)	8	4	12
c)	5	14	19
d)	6	8	14
Всего...	30	39	69 (8,2%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	7	3	10
b)	13	14	27
c)	9	7	16
d)	—	—	—
e)	4	4	8
f)	18	16	34
g)	10	7	17
h)	—	2	2
Всего...	61	53	114 (13,5%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	8	9	17
b)	10	5	15
c)	31	37	68
d)	55	42	97
e)	40	26	66
f)	43	21	64
g)	2	9	11
h)	8	8	11
Всего...	192	157	349 (41,2%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	7	13
b)	17	14	31
c)	9	12	21
d)	—	2	2
Всего...	32	35	67 (7,9%)

Форма VII.

Образцов нет.

Белый. Все стихи четырехстопного ямба из *Пепла*:

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	14	6	20
b)	4	7	11
c)	4	1	5
d)	2	3	5
e)	13	17	30
f)	3	4	7
g)	3	5	8
h)	4	5	9
Всего...	47	48	95 (12,8%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	14	4	18
b)	5	6	11
c)	7	9	16
d)	9	6	15
Всего...	35	25	60 (8,1%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	8	5	13
b)	19	13	32
c)	40	28	68
d)	7	4	11
e)	8	13	21
f)	18	29	47
g)	15	45	60
h)	4	15	19
Всего...	119	152	271 (36,6%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	10	3	13
b)	3	4	7
c)	19	14	33
d)	26	11	37
e)	25	16	41
f)	34	24	58
g)	2	9	11
h)	—	8	8
Всего...	119	89	208 (28,1%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	2	8
b)	14	9	23
c)	21	18	39
d)	3	7	10
Всего...	44	36	80 (10,8%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	6	9	15
d)	2	9	11
e)	1	—	1
Всего...	9	18	27 (3,7%)

Белый. *Первое свидание.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	12	15	27
b)	10	6	16
c)	9	6	15
d)	15	9	24
e)	9	17	26
f)	23	12	35
g)	19	23	42
h)	22	16	38
Всего...	119	104	223 (17,6%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	7	13
b)	13	9	22
c)	7	9	16
d)	28	19	47
Всего...	54	44	98 (7,7%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	5	3	8
b)	15	11	26
c)	4	1	5
d)	—	—	—
e)	11	10	21
f)	24	25	49
g)	11	12	23
h)	—	—	—
Всего...	70	62	132 (10,4%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	10	11	21
b)	10	8	18
c)	51	35	86
d)	63	39	102
e)	34	36	70
f)	83	50	133
g)	27	38	65
h)	24	48	72
Всего...	302	265	567 (44,7%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	5	9	14
b)	42	51	93
c)	54	45	99
d)	9	31	40
Всего...	110	136	246 (19,4%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	2	—	2
Всего...	2	—	2 (0,2%)

И. Северянин. *Эго-футуризм. Весенний день. Из письма:*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	6	10	16	
b)	3	3	6	
c)	3	2	5	
d)	6	1	7	
e)	2	10	12	
f)	1	11	12	
g)	3	4	7	
h)	3	2	5	
Всего...	27	43	70	(29,0%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	7	10	
b)	1	2	3	
c)	—	3	3	
d)	1	3	4	
Всего...	5	15	20	(8,2%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	1	—	1	
c)	—	2	2	
d)	—	—	—	
e)	2	—	2	
f)	—	2	2	
g)	—	—	—	
h)	—	—	—	
Всего...	3	4	7	(3,0%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	2	3	
b)	3	—	3	
c)	11	12	23	
d)	12	5	17	
e)	20	14	34	
f)	12	7	19	
g)	—	3	3	
h)	1	1	2	
Всого...	60	44	104	(43,0%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	4	5	9	
b)	10	4	14	
c)	11	6	17	
d)	—	—	—	
Всего...	25	15	40	(16,4%)

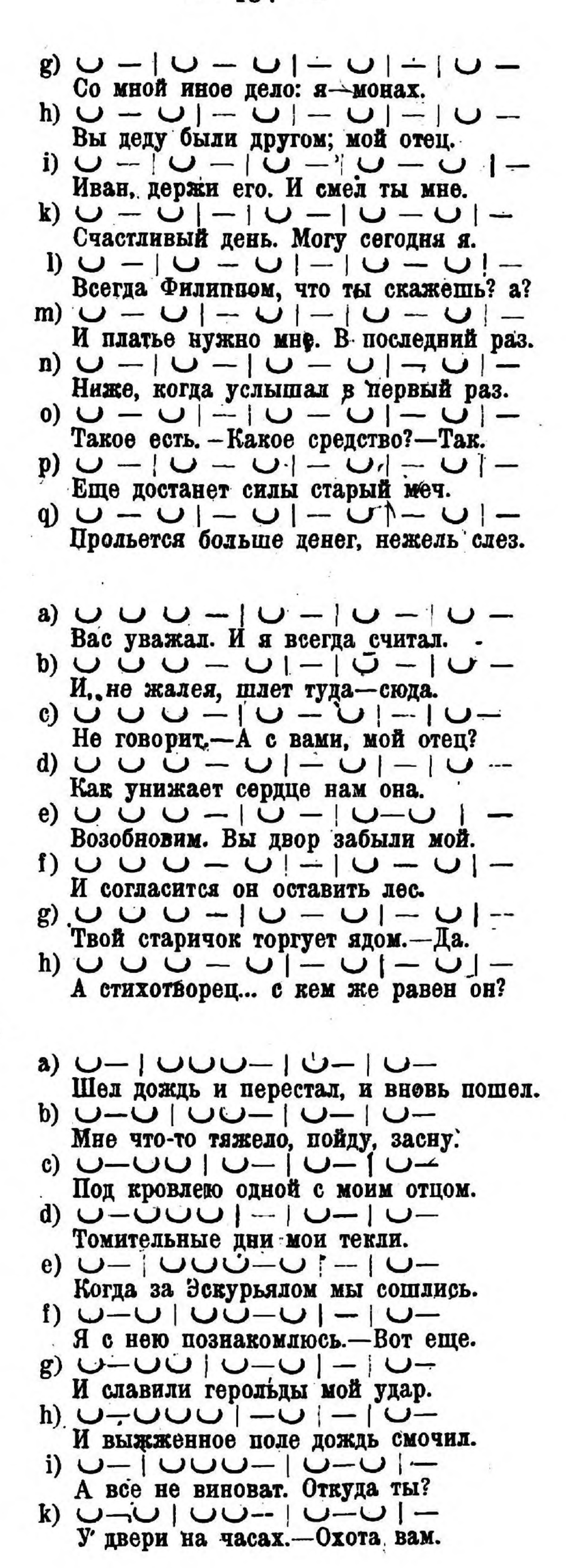
Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
c)	—	1	1	
Всего...	—	1	1	(0,4%)

В. Формы и модуляции пятистопного бесцезурного ямба.

Форма I.

a) ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ —
Лежит себе. Молчи, когда-нибудь.
b) ◡ — ◡ | — | ◡ — | ◡ — | ◡ —
Привычну дань мою сюда в подвал.
c) ◡ — | ◡ — ◡ | — | ◡ — | ◡ —
Весь день минуты ждал, когда сойду.
d) ◡ — ◡ | — ◡ | — | ◡ — | ◡ —
А этот. Этот мне принес Тибо.
e) ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡ | — | ◡ —
Какой удар. Проклятый граф Делорж.
f) ◡ — ◡ | — | ◡ — ◡ | — | ◡ —
И часто жизнь казалась мне с тех пор.



g) ∪ — | ∪ — ∪ | — ∪ | — | ∪ —
Со мной иное дело: я—монах.
h) ∪ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — | ∪ —
Вы деду были другом; мой отец.
i) ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — ∪ | —
Иван, держи его. И смел ты мне.
k) ∪ — ∪ | — | ∪ — | ∪ — ∪ | —
Счастливый день. Могу сегодня я.
l) ∪ — | ∪ — ∪ | — | ∪ — ∪ | —
Всегда Филиппом, что ты скажешь? а?
m) ∪ — ∪ | — ∪ | — | ∪ — ∪ | —
И платье нужно мне. В последний раз.
n) ∪ — | ∪ — | ∪ — ∪ | — ∪ | —
Ниже, когда услышал в первый раз.
o) ∪ — ∪ | — | ∪ — ∪ | — ∪ | —
Такое есть.—Какое средство?—Так.
p) ∪ — | ∪ — ∪ | — ∪ | — ∪ | —
Еще достанет силы старый меч.
q) ∪ — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | —
Прольется больше денег, нежель слез.

Форма II.

a) ∪ ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ —
Вас уважал. И я всегда считал.
b) ∪ ∪ ∪ — ∪ | — | ∪ — | ∪ —
И, не жалея, шлет туда—сюда.
c) ∪ ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — | ∪ —
Не говорит.—А с вами, мой отец?
d) ∪ ∪ ∪ — ∪ | — ∪ | — | ∪ —
Как унижает сердце нам она.
e) ∪ ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ — ∪ | —
Возобновим. Вы двор забыли мой.
f) ∪ ∪ ∪ — ∪ | — | ∪ — ∪ | —
И согласится он оставить лес.
g) ∪ ∪ ∪ — | ∪ — ∪ | — ∪ | —
Твой старичок торгует ядом.—Да.
h) ∪ ∪ ∪ — ∪ | — ∪ | — ∪ | —
А стихотворец... с кем же равен он?

Форма III.

a) ∪— | ∪∪∪— | ∪— | ∪—
Шел дождь и перестал, и вновь пошел.
b) ∪—∪ | ∪∪— | ∪— | ∪—
Мне что-то тяжело, пойду, засну.
c) ∪—∪∪ | ∪— | ∪— | ∪—
Под кровлею одной с моим отцом.
d) ∪—∪∪∪ | — | ∪— | ∪—
Томительные дни мои текли.
e) ∪— | ∪∪∪—∪ | — | ∪—
Когда за Эскурьялом мы сошлись.
f) ∪—∪ | ∪∪—∪ | — | ∪—
Я с нею познакомлюсь.—Вот еще.
g) ∪—∪∪ | ∪—∪ | — | ∪—
И славили герольды мой удар.
h) ∪—∪∪∪ | —∪ | — | ∪—
И выжженное поле дождь смочил.
i) ∪— | ∪∪∪— | ∪—∪ | —
А все не виноват. Откуда ты?
k) ∪—∪ | ∪∪— | ∪—∪ | —
У двери на часах.—Охота вам.

l) ∪—∪∪ | ∪— | ∪—∪ | —
Обузданных страстей, тяжелых дум.

m) ∪—∪∪∪ | — | ∪—∪ | —
Не бросил ли я все, что прежде знал.

n) ∪— | ∪∪∪—∪ | —∪ | —
Объял неизъяснимо сладкий сон.

o) ∪—∪ | ∪∪—∪ | —∪ | —
Параша закраснелась или нет.

p) ∪—∪∪ | ∪—∪ | —∪ | —
Не вымолвишь словечка? Али ты.

q) ∪ — ∪∪∪ | —∪ | —∪ | —
Задумчивая сходит в долы ночь.

Форма IV.

a) ∪— | ∪— | ∪∪∪— | ∪—
Наряд простой, но пред ее окном.

b) ∪—∪ | — | ∪∪∪— | ∪—
До наших мод, благодаря судьбе.

c) ∪— | ∪—∪ | ∪∪— | ∪—
Люблю цезуру на второй стопе.

d) ∪—∪ | —∪ | ∪∪— | ∪—
Носила чепчик и очки, но дочь.

e) ∪— | ∪—∪∪ | ∪— | ∪—
Вдове понравился ее ответ.

f) ∪—∪ | —∪∪ | ∪— | ∪—
Ведь рифмы запросто со мной живут.

g) ∪— | ∪—∪∪∪ | — | ∪—
Меня заманивает мрак лесной.

h) ∪—∪ | —∪∪∪ | — | ∪—
В просторах буйствующий вихрь гудит.

i) ∪— | ∪— | ∪∪∪—∪ | —
А что сейчас вы говорили мне.

k) ∪—∪ | — | ∪∪∪—∪ | —
Хоть знаю то, что покушался он.

l) ∪— | ∪—∪ | ∪∪—∪ | —
Ее построен трехэтажный дом.

m) ∪—∪ | —∪ | ∪∪—∪ | —
Мне стало грустно: на высокий дом.

n) ∪— | ∪—∪∪ | ∪—∪ | —
Ее оставили, но в церкви вдруг.

o) ∪—∪ | —∪∪ | ∪—∪ | —
Узнаю, маменька.—И вышла вон.

p) ∪— | ∪—∪∪∪ | —∪ | —
Зерно поклевывая, птицы здесь.

q) ∪—∪ | —∪∪∪ | —∪ | —
Колосья связывают в пышный сноп.

Форма V.

a) ∪— | ∪— | ∪— | ∪∪∪—
И хоть лежу теперь на канапе.

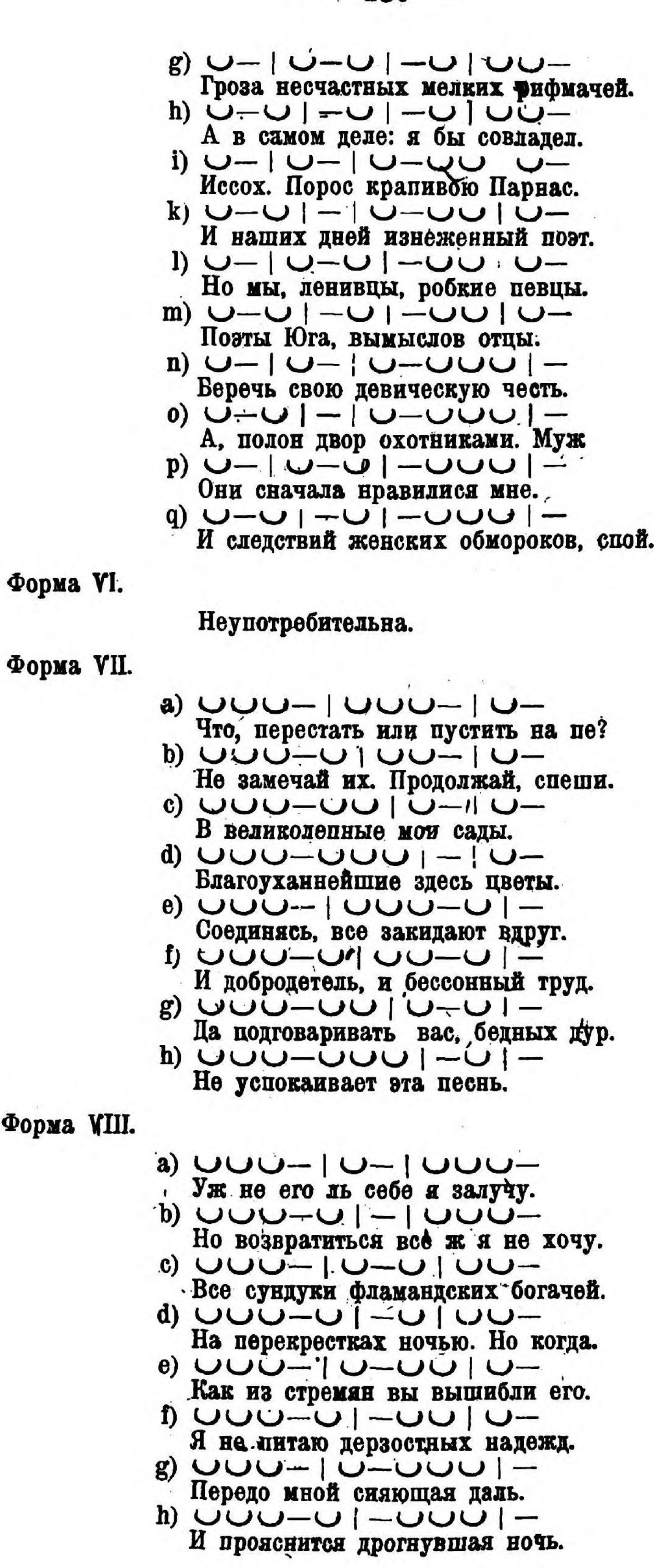
b) ∪—∪ | — | ∪— | ∪∪∪—
И музы дань свою мне принесут.

c) ∪— | ∪—∪ | — | ∪∪∪—
Ее лечили. В ночь пред Рождеством.

d) ∪—∪ | —∪ | — | ∪∪∪—
Глаголы тотчас им я разрешу.

e) ∪— | ∪— | ∪—∪ | ∪∪—
За ним смотрел степенный Буало.

f) ∪—∪ | — | ∪—∪ | ∪∪—
Не стану их надменно браковать.



g) ∪— | ∪—∪ | —∪ | ∪∪—
Гроза несчастных мелких рифмачей.
h) ∪—∪ | —∪ | —∪ | ∪∪—
А в самом деле: я бы совладел.
i) ∪— | ∪— | ∪—∪∪ ∪—
Иссох. Порос крапивою Парнас.
k) ∪—∪ | — | ∪—∪∪ | ∪—
И наших дней изнеженный поэт.
l) ∪— | ∪—∪ | —∪∪ ∪—
Но мы, ленивцы, робкие певцы.
m) ∪—∪ | —∪ | —∪∪ | ∪—
Поэты Юга, вымыслов отцы.
n) ∪— | ∪— | ∪—∪∪∪ | —
Беречь свою девическую честь.
o) ∪—∪ | — | ∪—∪∪∪ | —
А, полон двор охотниками. Муж
p) ∪— | ∪—∪ | —∪∪∪ | —
Они сначала нравилися мне.
q) ∪—∪ | —∪ | —∪∪∪ | —
И следствий женских обмороков, спой.

Форма VI.

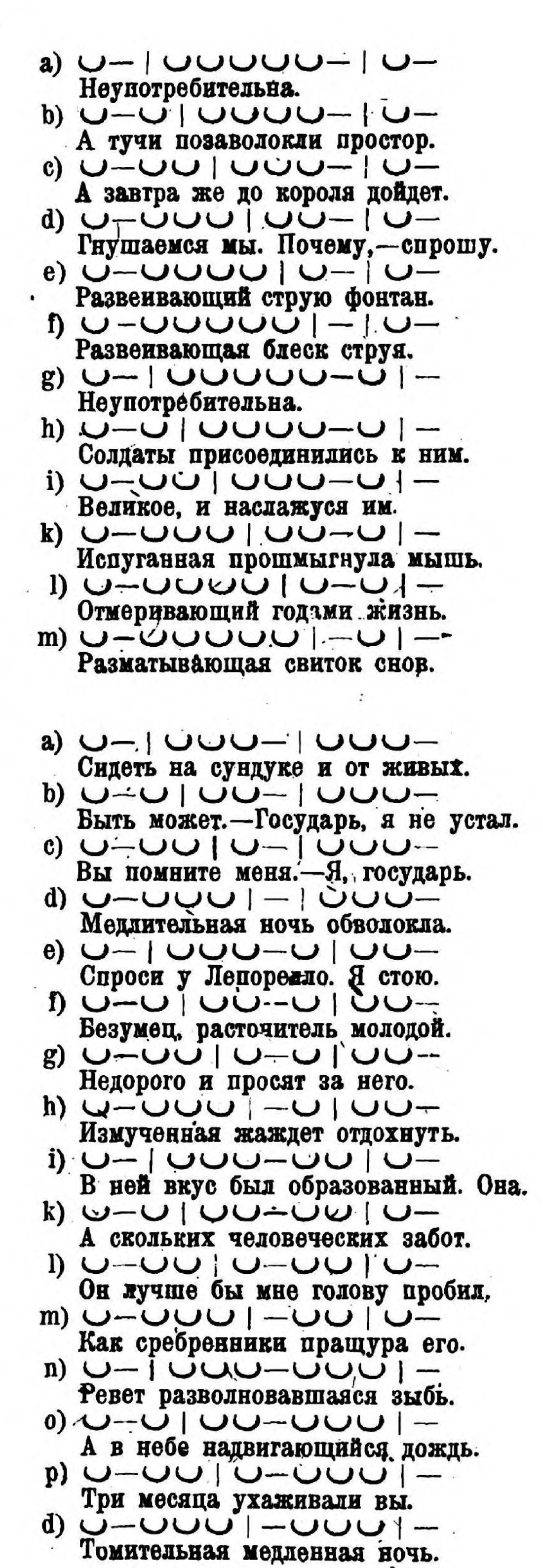
Неупотребительна.

Форма VII.

a) ∪∪∪— | ∪∪∪— | ∪—
Что, перестать или пустить на пе?
b) ∪∪∪—∪ | ∪∪— | ∪—
Не замечай их. Продолжай, спеши.
c) ∪∪∪—∪∪ | ∪— | ∪—
В великолепные мои сады.
d) ∪∪∪—∪∪∪ | — | ∪—
Благоуханнейшие здесь цветы.
e) ∪∪∪— | ∪∪∪—∪ | —
Соединясь, все закидают вдруг.
f) ∪∪∪—∪ | ∪∪—∪ | —
И добродетель, и бессонный труд.
g) ∪∪∪—∪∪ | ∪—∪ | —
Да подговаривать вас, бедных дур.
h) ∪∪∪—∪∪∪ | —∪ | —
Не успокаивает эта песнь.

Форма VIII.

a) ∪∪∪— | ∪— | ∪∪∪—
Уж не его ль себе я залучу.
b) ∪∪∪—∪ | — | ∪∪∪—
Но возвратиться все ж я не хочу.
c) ∪∪∪— | ∪—∪ | ∪∪—
Все сундуки фламандских богачей.
d) ∪∪∪—∪ | —∪ | ∪∪—
На перекрестках ночью. Но когда.
e) ∪∪∪— | ∪—∪∪ | ∪—
Как из стремян вы вышибли его.
f) ∪∪∪—∪ | —∪∪ | ∪—
Я не питаю дерзостных надежд.
g) ∪∪∪— | ∪—∪∪∪ | —
Передо мной сияющая даль.
h) ∪∪∪—∪ | —∪∪∪ | —
И прояснится дрогнувшая ночь.



Форма IX.

a) ∪— | ∪∪∪∪∪— | ∪—
Неупотребительна.
b) ∪—∪ | ∪∪∪∪— | ∪—
А тучи позаволокли простор.
c) ∪—∪∪ | ∪∪∪— | ∪—
А завтра же до короля дойдет.
d) ∪—∪∪∪ | ∪∪— | ∪—
Гнушаемся мы. Почему,—спрошу.
e) ∪—∪∪∪∪ | ∪— | ∪—
Развевающий струю фонтан.
f) ∪—∪∪∪∪∪ | — | ∪—
Развевающая блеск струя.
g) ∪— | ∪∪∪∪∪—∪ | —
Неупотребительна.
h) ∪—∪ | ∪∪∪∪—∪ | —
Солдаты присоединились к ним.
i) ∪—∪∪ | ∪∪∪—∪ | —
Великое, и наслажуся им.
k) ∪—∪∪∪ | ∪∪—∪ | —
Испуганная прошмыгнула мышь.
l) ∪—∪∪∪∪ | ∪—∪ | —
Отмеривающий годами жизнь.
m) ∪—∪∪∪∪∪ | —∪ | —
Разматывающая свиток снов.

Форма X.

a) ∪— | ∪∪∪— | ∪∪∪—
Сидеть на сундуке и от живых.
b) ∪—∪ | ∪∪— | ∪∪∪—
Быть может.—Государь, я не устал.
c) ∪—∪∪ | ∪— | ∪∪∪—
Вы помните меня.—Я, государь.
d) ∪—∪∪∪ | — | ∪∪∪—
Медлительная ночь обволокла.
e) ∪— | ∪∪∪—∪ | ∪∪—
Спроси у Лепорелло. Я стою.
f) ∪—∪ | ∪∪—∪ | ∪∪—
Безумец, расточитель молодой.
g) ∪—∪∪ | ∪—∪ | ∪∪—
Недорого и просят за него.
h) ∪—∪∪∪ | —∪ | ∪∪—
Измученная жаждет отдохнуть.
i) ∪— | ∪∪∪—∪∪ | ∪—
В ней вкус был образованный. Она.
k) ∪—∪ | ∪∪—∪∪ | ∪—
А скольких человеческих забот.
l) ∪—∪∪ | ∪—∪∪ | ∪—
Он лучше бы мне голову пробил,
m) ∪—∪∪∪ | —∪∪ | ∪—
Как сребренники пращура его.
n) ∪— | ∪∪∪—∪∪∪ | —
Ревет разволновавшаяся зыбь.
o) ∪—∪ | ∪∪—∪∪∪ | —
А в небе надвигающийся дождь.
p) ∪—∪∪ | ∪—∪∪∪ | —
Три месяца ухаживали вы.
d) ∪—∪∪∪ | —∪∪∪ | —
Томительная медленная ночь.

Форма XI.

a) ◡— | ◡— | ◡◡◡◡◡—
Неупотребительна.
b) ◡—◡ | ∠ | ◡◡◡◡◡—
Неупотребительна.
c) ◡— | ◡—◡ | ◡◡◡◡—
Скажи ж. Нет, после переговорим.
d) ◡—◡ | —◡ | ◡◡◡◡—
Весною в горы перекочевав.
e) ◡— | ◡—◡◡ | ◡◡◡—
От них отрекся я и предался.
f) ◡—◡ | —◡◡ | ◡◡◡—
Все ваши прихоти я б изучал.
g) ◡— | ◡—◡◡◡ | ◡◡—
Как дождь посыпалися на меня.
h) ◡—◡ | —◡◡◡ | ◡◡—
С Эльбруса прядающий ураган.
i) ◡— | ◡—◡◡◡◡ | ◡—
Ввыси качающаяся гроза.
k) ◡—◡ | —◡◡◡◡ | ◡—
Под солнцем радующийся залив.
l) ◡— | ◡—◡◡◡◡◡ | —
Течет расплавливающийся зной.
m) ◡—◡ | —◡◡◡◡◡ | —
Тумана свеивающийся слой.-

Форма XII.

Неупотребительна.

Форма XIII.

Неупотребительна.

Форма XIV.

Неупотребительна.
Приблизительный пример:
c) ◡◡◡—◡◡ | ◡◡◡—(◡)
Или Газетою Литератур(ной).

Форма XV.

Неупотребительна.

Пушкин. *Домик в Коломне.*

Форма 1.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	5	9
b)	7	6	13
c)	1	4	5
d)	6	5	11
e)	3	2	5
f)	4	1	5
g)	2	2	4
h)	1	3	4
i)	1	3	4
k)	1	3	4
l)	—	—	—
m)	1	1	2
n)	4	5	9
o)	1	1	2
p)	—	2	2
q)	1	3	4
Всего...	37	46	83 (19,2%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	1	5
b)	2	1	3
c)	—	1	1
d)	—	1	1
e)	—	—	—
f)	—	1	1
g)	3	2	5
h)	2	1	3
Всего...	11	8	19 (4,4%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	3	4	7
c)	4	5	9
d)	—	—	—
e)	1	—	1
f)	3	2	5
g)	1	4	5
h)	—	—	—
i)	—	—	—
k)	1	5	6
l)	4	2	6
m)	—	—	—
n)	—	—	—
o)	1	1	2
p)	1	4	5
q)	—	—	—
Всего...	19	27	46 (10,7%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	—	3
b)	1	—	1
c)	2	1	3
d)	1	4	5
e)	4	5	9
f)	4	5	9
g)	—	—	—
h)	—	—	—
i)	—	2	2
k)	5	—	5
l)	2	1	3
m)	1	3	4
n)	2	2	4
o)	3	2	5
p)	—	—	—
q)	—	—	—
Всего...	28	25	53 (12,3%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	5	8
b)	1	2	3
c)	1	—	1
d)	4	1	5
e)	16	12	28
f)	7	3	10
g)	9	3	12
h)	12	8	20
i)	8	6	14
k)	1	3	4

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
l)	5	5	10
m)	5	7	12
n)	—	2	2
o)	—	1	1
p)	—	1	1
q)	—	—	—
Всего...	72	59	131 (30,2%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	1	4
b)	1	—	1
c)	—	—	—
d)	—	—	—
e)	1	—	1
f)	1	1	2
g)	—	—	—
h)	—	—	—
Всего...	6	2	8 (1,9%)

Форма VIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	2	1	3
b)	4	—	4
c)	4	3	7
d)	—	1	1
e)	3	3	6
f)	—	—	—
g)	—	2	2
h)	—	—	—
Всего...	13	10	23 (5,3%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	—	—	—
c)	—	2	2
d)	1	—	1
e)	—	—	—
f)	—	—	—
g)	—	—	—
h)	—	—	—
Всего...	1	2	3 (0,7%)

Форма X.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	2	2	4
c)	—	1	1
d)	—	—	—
e)	2	1	3
f)	2	3	5
g)	7	8	15
h)	—	1	1
i)	2	—	2
k)	1	2	3
l)	7	8	15
m)	—	—	—
n)	—	—	—
o)	—	—	—
p)	—	3	3
q)	—	—	—
Всего...	23	29	52 (12,5%)

Форма XI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a	—	—	—
b)	—	—	—
c)	1	—	1
d)	—	—	—
e)	1	—	1
f)	3	4	7
g)	—	—	—
h)	—	—	—
i)	—	—	—
k)	—	—	—
l)	—	—	—
m)	—	—	—
Всего. .	5	4	9 (2,1%)

Форма XII.

Образцов нет.

Форма XIII.

Образцов нет.

Форма XIV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	—	2	2
Всего...	—	2	2 (0,5%)

Форма XV.

Образцов нет.

Пушкин. *Маленькие трагедии.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	15	22	37
b)	11	13	24
c)	8	8	16
d)	10	10	20
e)	19	12	31
f)	3	14	17
g)	6	7	13
h)	8	5	13

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
i)	11	33	44
k)	8	16	24
l)	2	4	6
m)	3	6	9
n)	9	22	31
o)	6	9	15
p)	5	13	18
q)	3	5	8
Всего...	127	199	326 (25,0%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	10	12	22
b)	5	5	10
c)	4	12	16
d)	6	1	7
e)	6	9	15
f)	—	5	5
g)	3	8	11
h)	—	6	6
Всего...	34	58	92 (7,0%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	7	11
b)	4	18	22
c)	15	15	30
d)	—	—	—
e)	2	3	5
f)	7	1	8
g)	14	18	32
h)	—	2	2
i)	2	4	6
k)	3	17	20
l)	4	15	19
m)	2	—	2
n)	—	1	1
o)	—	5	5
p)	3	9	12
q)	—	—	—
Всего...	60	115	175 (13,4%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	7	5	12
b)	4	4	8
c)	4	10	14
d)	5	8	13
e)	1	10	11
f)	4	15	19
g)	—	—	—
h)	—	—	—
i)	3	5	8
k)	4	2	6
l)	3	2	5
m)	3	5	8
n)	2	8	10
o)	5	14	19
p)	—	—	—
q)	1	1	2
Всего...	46	89	135 (10,3%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	5	11
b)	3	4	7
c)	4	4	8
d)	5	4	9
e)	30	36	66
f)	12	25	37
h)	16	14	30
g)	11	17	28
i)	11	16	27
k)	7	10	17
l)	9	13	22
m)	10	14	24
n)	1	5	6
o)	1	3	4
p)	1	—	1
q)	1	—	1
Всего..	128	170	298 (22,8%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	3	3
b)	2	5	7
c)	1	1	2
d)	—	—	—
e)	3	5	8
f)	2	2	4
g)	—	5	5
h)	—	—	—
Всего...	8	21	29 (2,2%)

Форма VIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	3	7
b)	2	1	3
c)	25	8	33
d)	2	3	5
e)	6	15	21
f)	4	7	11
g)	—	3	3
h)	—	—	—
Всего...	43	40	83 (6,4%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	—	—	—
c)	1	1	2
d)	—	—	—
e)	—	—	—
f)	—	—	—
g)	—	—	—
h)	—	—	—
i)	3	2	5
k)	—	—	—
l)	—	—	—
m)	—	—	—
Всего...	4	3	7 (0,5%)

Форма X.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	—	1
b)	2	4	6
c)	4	9	13
d)	—	1	1
e)	2	5	7
f)	6	7	13
g)	17	18	35
h)	1	1	2
i)	2	2	4
k)	5	8	13
l)	15	20	35
m)	1	—	1
n)	—	—	—
o)	—	2	2
p)	4	8	12
q)	—	—	—
Всего...	61	84	145 (11,1%)

Форма XI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	—	—	—
c)	1	1	2
d)	—	—	—
e)	3	—	3
f)	2	6	8
g)	—	—	—
h)	—	—	—
i)	—	—	—
k)	—	—	—
l)	—	—	—
m)	—	—	—
Всего...	6	7	13 (1,0%)

Форма XIV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	2	1	3
Всего	2	1	3 (0,2%)

Пушкин. *Русалка.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	14	20
b)	3	13	16
c)	5	6	11
d)	1	1	2
e)	9	7	16
f)	—	4	4
g)	2	—	2
h)	2	4	6
i)	6	4	10
k)	—	5	5
l)	1	1	2
m)	—	—	—
n)	1	1	2
o)	1	3	4
p)	—	—	—
q)	1	—	1
Всего...	38	63	101 (23,1%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	8	12
b)	—	3	3
c)	2	4	6
d)	2	1	3
e)	1	7	8
f)	2	—	2
g)	1	2	3
h)	—	—	—
Всего...	12	25	37 (8,4%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	1	6	7
c)	3	4	7
d)	—	—	—
e)	—	3	3
f)	2	2	4
g)	6	3	9
h)	—	—	—
i)	—	1	1
k)	—	1	1
l)	3	7	10
m)	—	—	—
n)	—	1	1
o)	—	2	2
p)	3	5	8
q)	—	—	—
Всего ..	18	35	53 (12,1%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	1	4
b)	1	—	1
c)	2	6	8
d)	2	1	3
e)	1	6	7
f)	2	7	9
g)	—	1	1
h)	—	—	—
i)	2	—	2
k)	—	—	—
l)	—	2	2
m)	—	1	1
n)	—	4	4
o)	2	2	4
p)	—	—	—
q)	—	—	—
Всего...	15	31	46 (10,5%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	6	7
b)	3	1	4
c)	1	—	1
d)	1	1	2
e)	8	10	18
f)	11	6	17
g)	1	3	4
h)	6	5	11
i)	2	2	4

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
k)	4	3	7
l)	3	—	3
m)	4	1	5
n)	2	2	4
o)	2	—	2
p)	—	1	1
q)	1	1	2
Всего...	50	49	92 (21,0%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	1	2
b)	1	1	2
c)	1	1	2
d)	—	—	—
e)	—	—	—
f)	—	1	1
g)	1	—	1
h)	—	—	—
Всего...	4	4	8 (1,8%)

Форма VIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	4	8
b)	—	—	—
c)	8	5	13
d)	2	1	3
e)	2	5	7
f)	—	—	—
g)	—	—	—
h)	—	1	1
Всего...	16	16	32 (7,3%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	1	1	2
d)	—	1	1
Всего...	1	2	3 (0,7%)

Форма X.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего
a)	—	—	—
b)	1	1	2
c)	2	4	6
d)	—	—	—
e)	1	1	2
f)	1	3	4
g)	5	10	15
h)	—	—	—
i)	—	—	—
k)	—	3	3
l)	7	15	22
m)	—	—	—
n)	—	—	—
o)	—	—	—
p)	—	4	4
q)	—	—	—
Всего...	17	41	58 (13,2%)

Форма XI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
e)	1	2	3
f)	1	2	3
g)	1	—	1
h)	—	1	1
Всего...	3	5	8 (1,6%)

Лермонтов. *Аул Бастунджи.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	27	13	40
b)	14	8	22
c)	9	6	15
b)	7	6	13
e)	21	6	27
f)	4	2	6
g)	9	1	10
h)	5	7	12
i)	9	4	13
k)	6	8	14
l)	5	3	8
m)	4	2	6
n)	10	4	14
o)	4	—	4
p)	3	1	4
q)	4	3	7
Всего...	141	74	215 (33, 6%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	5	5	10
c)	4	8	12
d)	—	—	—
e)	1	—	1
f)	3	1	4
g)	1	2	3
h)	—	—	—
i)	—	—	—
k)	1	—	1
l)	—	2	2
m)	—	—	—
n)	1	—	1
o)	—	1	1
p)	1	3	4
q)	—	1	1
Всего...	17	23	40 (6,2%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	5	9
b)	1	2	3
c)	8	—	8
d)	—	1	1
e)	5	4	9
f)	2	1	3
g)	1	1	2
h)	—	—	—
Всего...	21	14	35 (5,5%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	7
b)	5	2	16
c)	11	5	16
d)	14	2	—
e)	—	—	1
f)	—	1	—
g)	—	—	—
h)	—	—	3
i)	3	—	—
k)	—	—	—

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
l)	1	3	4
m)	1	—	1
n)	—	—	—
o)	—	—	—
p)	—	—	—
q)	—	—	—
Всего. .	35	13	48 (7,5%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	2	1	3
b)	6	1	7
c)	1	—	1
d)	2	2	4
e)	21	7	28
f)	16	8	24
g)	19	12	31
h)	7	13	20
i)	16	9	25
k)	17	2	19
l)	11	6	17
m)	15	5	20
n)	—	3	3
o)	—	—	—
p)	—	—	—
q)	—	1	1
Всего...	133	70	203 (31,7%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	2	1	3
b)	5	—	5
c)	—	—	—
d)	—	—	—
e)	—	—	—
f)	—	1	1
g)	—	—	—
h)	—	—	—
Всего...	7	2	9 (1,4%)

Форма VIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	2	3
b)	—	—	—
c)	5	10	15
d)	1	3	4
e)	8	5	13
f)	3	1	4
g)	—	1	1
h)	—	1	1
Всего...	18	23	41 (6,4%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
d)	1	—	1
Всего...	1	—	1 (0,2%)

Форма X.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	2	1	3
c)	—	—	—
d)	—	—	—
e)	2	1	3
f)	2	3	5
g)	10	10	20
h)	1	—	1
i)	1	—	1
k)	3	1	4
l)	5	5	10
m)	—	—	—
n)	—	—	—
o)	—	—	—
p)	1	—	1
q)	—	—	—
Всего...	27	21	48 (7,5%)

Формы и модуляции пятистопного цезурованного ямба.

Ввиду того, что цезурованный пятистопный ямб являет собою лишь частный случай пятистопного ямба вообще, все его формы и модуляции заключаются в формах и модуляциях последнего. Некоторые формы последнего вообще не могут быть осуществлены в цезурованном пятистопнике, например, форма VI, начинающаяся двойным пиррихием. Поэтому, нумерация форм обоих метров не вполне совпадает. Здесь мы даем, без примеров, номенклатуру

форм и модуляций цезурованного пятистопника с переводом на номенклатуру форм и модуляций пятистопника бесцезурного:

Форма I = Форма I

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	b)
c)	e)
d)	f)
e)	i)
f)	k)
g)	n)
h)	o)

Форма II = Форма II

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	c)
c)	e)
d)	g)

Форма III = Форма III

цезур.	бесцез.
a)	c)
b)	g)
c)	l)
d)	p)

Форма IV = Форма IV

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	b)
c)	i)
d)	k)

Форма V = Форма V

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	b)
c)	e)
d)	f)
e)	i)
f)	k)
g)	n)
h)	o)

Форма VI = Форма VII

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	e)

Форма VII = Форма VIII

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	c)
c)	e)
d)	g)

Форма VIII = Форма IX

цезур.	бесцез.
a)	c)
b)	i)

Форма IX = Форма X

цезур.	бесцез.
a)	c)
b)	g)
c)	l)
d)	p)

Форма X = Форма XI

цезур.	бесцез.
a)	a)
b)	b)

Форма XI = Форма XIV

цезур.	бесцез.
a)	a)

Пушкин. *Борис Годунов.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	15	28	43
b)	12	26	38
c)	18	15	33
d)	13	10	23
e)	8	26	34
f)	9	21	30
g)	18	39	57
h)	12	28	40
Всего...	105	193	298 (19,2%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	11	21	32
b)	7	18	25
c)	4	21	25
d)	10	21	31
Всего...	32	81	113 (7,3%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	19	25	44
b)	11	15	26
c)	6	22	28
d)	17	29	46
Всего...	53	91	144 (9,3%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	11	17
b)	4	6	10
c)	5	8	13
d)	4	7	11
Всего...	19	32	51 (3,3%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	8	25	33
b)	8	13	21
c)	63	79	142
d)	44	66	110
e)	33	56	89
f)	29	39	68
g)	2	8	10
h)	1	2	3
Всего...	188	288	476 (30,7%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	4	10	14
b)	—	3	3
Всего...	4	13	17 (1,1%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	12	18
b)	26	30	56
c)	27	39	66
d)	1	1	2
Всего...	60	82	142 (9,2%)

Форма VIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	6	4	10
b)	2	9	11
Всего...	8	13	21 (1,4%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	13	23	36
b)	53	84	137
c)	42	69	111
d)	1	9	10
Всего...	109	185	294 (19,0%)

Формы и модуляции шестистопного ямба.

Стихи шестистопного ямба на практике всегда несут цезуру после шестого слога; бесцезурные строки лишь изредка западают в последовательность обычных строк; „ямбический триметр“ весьма мало употребителен. Здесь мы даем формы и модуляции обычного цезурованного шестистопника. Второе его полустишие может быть построено во всех формах и модуляциях трехстопного ямба; первое—то же, и сверх того еще в двух формах: с пиррихием на третьей стопе, и с двумя пиррихиями—на первой и третьей стопах; также в первом полустишии возможна форма с двумя пиррихиями перед цезурой. Таким образом, семь форм первого полустишия, вступая во всевозможные сочетания с четырьмя формами второго полустишия, образуют двадцать восемь форм шестистопного ямба. В рамках этих двадцати восьми форм построяются сто шестьдесят пять модуляций по междусловесным перерывам. Для упрощения представим наши двадцать восемь форм в виде различных сочетаний форм по трехстопным полустишиям. При этом, будем помнить, что четвертой формой первого полустишия мы теперь считаем форму с пиррихием на третьей стопе, пятой формой—форму с двумя пиррихиями на первой и второй стопе (четвертая форма в номенклатуре трехстопного ямба), шестой—с двумя пиррихиями на первой и третьей стопе, седьмой—с двумя пиррихиями на второй и третьей стопе; номенклатура форм второго полустишия совпадает с таковой трехстопного ямба.

I полуст.		II полуст.		Номенкл. шестист.				
Ф. I	+	Фф. I, II, III, IV	=	Фф.	I,	II,	III,	IV.
„ II	„	„ „ „ „	„	„	V,	VI,	VII,	VIII.
„ III	„	„ „ „ „	„	„	IX,	X,	XI,	XII.
„ IV	„	„ „ „ „	„	„	XIII,	XIV,	XV,	XVI.
„ V	„	„ „ „ „	„	„	XVII,	XVIII,	XIX,	XX.
„ VI	„	„ „ „ „	„	„	XXI,	XXII,	XXIII,	XXIV.
„ VII	„	„ „ „ „	„	„	XXV,	XXVI,	XXVII,	XXVIII.

Те формы шестистопника, которые образованы при участии неупотребительных форм трехстопника, также будут неупотребительными. Такова каждая четвертая форма в общей последовательности форм шестистопника, формы XVII-XX включительно; очень редки формы XXV-XXVII. Номенклатура модуляций выполнена по тому же, ставшему уже явным для читателя, принципу, что и выше: при простейшем строении второго полустишия выполнялись всевозможные перестановки междусловесных перерывов в первом полустишии, затем производилась перестановка одного перерыва в полустишии втором и при этом его строении—вновь все перестановки в первом. Вот для образца все модуляции формы XXII:

a) ∪— | ∪— | ∪— ‖ ∪ ∪ ∪— | ∪—
b) ∪—∪ | — | ∪— ‖ ∪ ∪ ∪— | ∪—
c) ∪— | ∪—∪ | — ‖ ∪ ∪ ∪— | ∪—
d) ∪—∪ | —∪ | — ‖ ∪ ∪ ∪— | ∪—
e) ∪— | ∪— | ∪— ‖ ∪ ∪ ∪—∪ | —
f) ∪—∪ | — | ∪— ‖ ∪ ∪ ∪—∪ | —
g) ∪— | ∪—∪ | — ‖ ∪ ∪ ∪—∪ | —
h) ∪—∪ | —∪ | — ‖ ∪ ∪ ∪—∪ | —

Пушкин. *Анджело, Сожженное письмо, Желание славы, Соловей, Близ мест, где царствует..., Каков я прежде был..., Зима..., Поэту, Полководец, Нст, я не дорожу...., Мадонна, Осень.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	3	6	
b)	3	5	8	
c)	—	2	2	
d)	3	5	8	
e)	4	3	7	
f)	5	5	10	
g)	—	3	3	
h)	2	1	3	
i)	6	3	9	
k)	—	—	—	
l)	1	2	3	
m)	2	1	3	
n)	2	5	7	
o)	1	2	3	
p)	—	3	3	
q)	1	1	2	
Всего..	33	44	77	(9,7%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	2	1	3	
b)	—	1	1	
c)	—	—	—	
d)	—	1	1	
e)	1	—	1	
f)	—	—	—	
g)	1	—	1	
h)	—	—	—	
Всего..	4	3	7	(0,9%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	2	5	7	
b)	—	—	—	
c)	—	2	2	
d)	2	—	2	
e)	11	14	25	
f)	14	10	24	
g)	8	7	15	
h)	7	6	13	
i)	9	4	13	
k)	8	10	18	
l)	6	3	9	
m)	5	4	9	
n)	—	2	2	
o)	—	—	—	
p)	1	—	1	
q)	—	2	2	
Всего..	73	69	142	(17,9%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	1	4	
b)	1	—	1	
c)	2	1	3	
d)	2	—	2	
e)	—	2	2	
f)	1	—	1	
g)	—	1	1	
h)	—	—	—	
Всего .	9	5	14	(1,7%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	—	1	1	
c)	—	—	—	
d)	—	—	—	
Всего..	—	1	1	(0,1%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	2	2	
b)	—	1	1	
c)	3	4	7	
d)	2	2	4	
e)	5	3	8	
f)	2	1	3	
g)	—	—	—	
h)	—	2	2	
Всего .	12	15	27	(3,4%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	2	2	
b)	6	9	15	
c)	3	2	5	
d)	1	—	1	
e)	1	—	1	
f)	5	12	17	
g)	3	5	8	
h)	—	1	1	
i)	—	2	2	
k)	4	5	9	
l)	4	1	5	
m)	—	—	—	
n)	1	1	2	
o)	10	3	13	
p)	4	4	8	
q)	—	—	—	
Всего...	42	47	89	(11,2%)

Форма X.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	1	1	
b)	4	1	5	
c)	—	1	1	
d)	—	—	—	
e)	—	—	—	
f)	3	1	4	
g)	1	—	1	
h)	—	—	—	
Всего...	8	4	12	(1,5%)

Форма XI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	2	5	
b)	7	4	11	
c)	3	3	6	
d)	—	—	—	
e)	2	4	6	
f)	17	20	37	
g)	12	11	23	
h)	—	—	—	
i)	1	3	4	
k)	15	11	26	
l)	9	10	19	
m)	1	—	1	
n)	1	—	1	
o)	—	—	—	
p)	—	2	2	
q)	—	—	—	
Всего...	71	70	141	(17,9%)

Форма XIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	5	2	7	
b)	6	14	20	
c)	5	2	7	
d)	9	7	16	
e)	4	1	5	
f)	1	1	2	
g)	7	3	10	
h)	4	6	10	
Всего...	41	36	77	(9,7%)

Форма XIV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	—	1	
b)	—	1	1	
c)	—	1	1	
d)	3	3	6	
Всего...	4	5	9	(1,1%)

Форма XV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	4	5	
b)	2	6	8	
c)	14	8	22	
d)	36	26	62	
e)	13	11	24	
f)	11	22	33	
g)	—	—	—	
h)	1	5	6	
Всего...	78	82	160	(20,1%)

Форма XXIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	8	3	11	
c)	4	7	11	
d)	—	—	—	
Всего...	12	10	22	(2,7%)

Форма XXI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	3	2	5	
b)	2	4	6	
c)	3	3	6	
d)	—	1	1	
Всего...	8	10	18	(2,3%)

Баратынский. Все стихи шестистопного ямба.

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	8	4	12	
b)	2	1	3	
c)	2	1	3	
d)	2	2	4	
e)	2	2	4	
f)	1	2	3	
g)	4	—	4	
h)	2	4	6	
i)	4	5	9	
k)	1	2	3	
l)	1	1	2	
m)	3	3	6	
n)	—	—	—	
o)	2	—	2	
p)	1	2	3	
q)	3	—	4	
Всего..	38	29	67	(8,3%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	2	2	
b)	2	—	2	
c)	—	1	1	
d)	1	2	3	
e)	6	5	11	
f)	6	5	11	
g)	9	5	14	
h)	11	4	15	
i)	3	5	8	
k)	13	2	15	
l)	8	7	15	
m)	3	5	8	
n)	—	2	2	
o)	—	—	—	
p)	—	—	—	
q)	1	—	1	
Всего...	63	45	108	(13,3%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	—	—	—	
c)	—	1	1	
d)	1	—	1	
e)	1	—	1	
f)	—	—	—	
g)	—	—	—	
h)	—	—	—	
Всего...	2	1	3	(0,4%)

Форма V.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	1	1	
b)	4	—	4	
c)	1	—	1	
d)	—	—	—	
e)	1	—	1	
f)	1	1	2	
g)	4	1	5	
h)	1	2	3	
Всего...	12	5	17	(2,1%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	1	1	
b)	—	—	—	
c)	—	—	—	
d)	—	1	1	
Всего...	—	2	2	(0,3%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	4	4	
b)	—	1	1	
c)	2	4	6	
d)	2	7	9	
e)	5	3	8	
f)	2	7	9	
g)	1	2	3	
h)	—	1	1	
Всего...	12	29	41	(5,1%)

Форма IX.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	2	2	
b)	10	3	13	
c)	4	1	5	
d)	—	1	1	
e)	2	—	2	
f)	5	8	13	
g)	3	2	5	
h)	1	—	1	
i)	1	1	2	
k)	6	5	11	
l)	5	3	8	
m)	—	—	—	
n)	1	2	3	
o)	6	2	8	
p)	7	2	9	
q)	—	1	1	
Всего...	51	33	84	(10,4%)

Форма X.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	—	—	—	
b)	—	—	—	
c)	—	1	1	
d)	—	—	—	
e)	—	—	—	
f)	2	—	2	
g)	1	2	3	
h)	—	—	—	
Всего...	3	3	6	(0,7%)

Форма XI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	—	1	
b)	2	5	7	
c)	1	2	3	
d)	—	—	—	
e)	1	4	5	
f)	19	18	37	
g)	8	12	20	
h)	—	1	1	
i)	2	1	3	
k)	14	12	26	
l)	10	7	17	
m)	—	2	2	
n)	1	2	3	
o)	2	5	7	
p)	2	4	6	
q)	—	—	—	
Всего...	63	75	138	(17,3%)

Форма XIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	7	3	10	
b)	11	5	16	
c)	2	2	4	
d)	7	4	11	
e)	5	4	9	
f)	9	6	15	
g)	8	3	11	
h)	11	8	19	
Всего...	60	35	95	(11,7%)

Форма XIV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	—	1	
b)	—	—	—	
c)	2	—	2	
d)	1	1	2	
Всего...	4	1	5	(0,6%)

Форма XV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.	
a)	1	4	5	
b)	—	5	5	
c)	21	18	39	
d)	19	28	47	
e)	21	20	41	
f)	28	23	51	
g)	3	4	7	
h)	1	3	4	
Всего...	94	5	199	(24,6%)

Форма XXI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	3	—	3
b)	2	1	3
c)	1	2	3
d)	—	2	2
Всего .	6	5	11 (1,3%)

Форма XXIII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	1	3	4
b)	8	6	14
c)	10	6	16
d)	—	—	—
Всего...	19	15	34 (4,2%)

Формы и модуляции четырехстопного хорея.

Номенклатура форм и модуляций четырехстопного хорея в точности соответствует номенклатуре четырехстопного ямба; схемы последнего усекаются на один слог в начале стиха. Поэтому, мы не приводим здесь соответственной таблицы, переходя непосредственно к статистике.

Пушкин. *О царе Салтане, О мертвой царевне, О золотом петушке.*

Форма I.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	41	61	102
b)	21	34	55
c)	13	33	46
d)	21	29	50
e)	19	36	55
f)	16	23	39
g)	29	20	49
h)	7	10	17
Всего..	167	246	413 (23,3%)

Форма IV.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	19	11	30
b)	18	4	22
c)	64	69	133
d)	73	50	123
e)	36	22	58
f)	110	83	193
g)	1	—	1
h)	—	1	1
Всего..	321	240	561 (31,7%)

Форма II.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	93	68	161
b)	52	35	87
c)	25	32	57
d)	6	39	45
Всего..	176	174	350 (19,9%)

Форма VI.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	21	25	46
b)	117	121	238
c)	68	50	118
d)	5	2	7
Всего .	211	198	409 (23,1%)

Форма III.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
a)	—	—	—
b)	6	5	11
c)	4	13	17
d)	—	—	—
e)	—	1	1
f)	—	2	2
g)	3	—	3
h)	—	—	—
Всего..	13	21	34 (1,9%)

Форма VII.

	М. ок.	Ж. ок.	Всего.
c)	—	5	5
Всего..	—	5	5 (0,3%)

B. Произведения, подвергшиеся статистическому обследованию. Державин: *Взятие Измаила, Водопад, Фелица, Видение Мурзы, На Мальтийский орден, На переход Альпийских гор.* Жуковский: *Шильонский узник, Ивиковы журавли, Послание к Воейкову, Граф. Самойловой, Подробный отчет о луне, Пери и ангел, Суд в подземельи, Громобой, Вадим, Послание к Батюшкову, Одиссея.* Пушкин: *Руслан и Людмила, Кавказский пленник, Бахчисарайский фонтан, Цыганы, Полтава, Медный всадник, Галуб, Евгений Онегин, Борис Годунов, Домик в Коломне, Маленькие трагедии, Русалка, Городок, Песни Западных славян, Анджело, Сказки, все стихи четырехстопного ямба в послелицейской лирике, все стихи шестистопного ямба — то же, все стихи трехдольных метров.* Гнедич: *Илиада.* Баратынский: *Пиры, Эда, Наложница, Бал, все стихи шестистопного ямба.* Языков: *Первая тысяча стихов четырехстопного ямба по Стихотворениям,* издан. Универсальной библиотеки. Лермонтов: *Демон, Мцыри, Казначейша, Аул Бастунджи.* Тютчев: *Все стихотворения четырехстопного ямба.* Некрасов: *Все поэмы в четырехстопном трехдольнике.* Фет: *Все стихотворения четырехстопного ямба,* из авторского издания *Вечерних Огней всех выпусков, все поэмы в октавах.* Бунин: *Листопад, Вирь, Сапсан.* Бальмонт: *Все стихи трехдольных метров из первых пяти книг.* Минский: *Илиада.* Брюсов: *Все стихи трехдольных метров из первых пяти книг и Аганатис.* Блок: *Все стихи трехдольных метров из I тома* в изд. Пашуканиса и *все стихи четырехстопного ямба из III тома.* Белый: *Все стихи четырехстопного ямба и трехстопного трехдольника из Пепла* и *Первое свидание.* Игорь Северянин: *Эго-футуризм.* Ахматова: *Все леймические стихи* и *У самого моря* из *Белой стаи.* Маяковский: *Облако в штанах, Война и Мир.*

C. Выведение коэффициентов встречаемости форм. Та или иная степень встречаемости форм обусловлена, как было сказано, двумя факторами: влиянием слогоударных констант и чисто ритменными условиями. Первому фактору может быть дано числовое выражение. Каждый слогоударный комплекс в общей стихии живой речи обладает своим коэффициентом встречаемости, каковой есть просто процентное отношение встречаемости комплекса данного вида к общему числу всех слогоударных комплексов,— отношение, исчисленное по нашей таблице I. Если данная форма заполнена слогоударными комплексами таких-то видов, то коэффициент ее встречаемости выводится из коэффициентов заполняющих ее комплексов. По теории вероятностей, если вероятность появления одного элемента выражается дробью $\frac{m}{n}$, а другого $\frac{p}{q}$, то вероятность их появления рядом выражается дробью $\frac{mp}{nq}$. Но в нашем случае вероятность появления каждого такого сочетания двух и

более элементов — гораздо выше: ибо существует определенная метровая схема, которую должно выполнить, и, следовательно, наличествует подбор. В нашем случае вероятность (или встречаемость) должна равняться средней геометрической коэффициентов встречаемости отдельных комплексов, заполняющих данную форму. Покажем применимость этой формулы. Пусть у нас две схемы: ◡— | ◡— | ◡◡◡— и ◡—◡ | — | ◡◡◡—. Коэффициенты встречаемости входящих в них слов таковы: $\frac{165}{1000}, \frac{165}{1000}, \frac{110}{1000}$ и $\frac{135}{1000}, \frac{155}{1000}, \frac{10}{1000}$. Здесь две возможности: исчислять среднюю геометрическую по отношению лишь к первым парам дробей, ввиду тождества дробей последних, или по отношению ко всем трем дробям каждой схемы. В первом случае средние геометрические будут:

$$\sqrt{\frac{165}{1000}, \frac{165}{1000}} \text{ и } \sqrt{\frac{135}{1000}, \frac{155}{1000}}.$$

Извлекши корень, отбросив одинаковые знаменатели и произведя сокращение, получим пару: 33 и 29. Во втором случае средние геометрические будут:

$$\sqrt[3]{\frac{165}{1000} \cdot \frac{165}{1000} \cdot \frac{10}{1000}} \text{ и } \sqrt[3]{\frac{135}{1000} \cdot \frac{155}{1000} \cdot \frac{10}{1000}}.$$

В итоге получаем пару 13 и 12. Встречаются же строки этих модуляций в рассмотренных нами стихах четырехстопного ямба 304 и 236 раз. Но 304 : 236 почти = 33 : 29 почти = 13 : 12.

Аналогичные примеры могли бы быть умножены.

I. О ритмике Тургеневской прозы.

Убедительная речь ритмична; ритмичная речь убедительна. Ритмичны силлогизм и теорема, эмоция и пафос. Их внутренние безгромные ритмы, переходя в слово,—звучат. Ритм — порядок; душевная жизнь осуществляет закон наименьшей меры сил; ритм— актуация этого закона; дух ритмичен. И ритм — первооснова воздействия на дух. Демосфен упражнялся в ораторике под „глубокий вечный хор валов“, и Цицерон в трактате *e Doratore* детально анализирует кадансы ораторских финалов. Демосфен и Цицерон — потрясали. Боссюэт был ученейшим стилистом своего времени, и упорно свои львиные речи шлифовал Мирабо. Поэзия от исторических истоков своих до нынешних устьев была стиховна, и приближалась к этому художественная проза. Но тщетно искал бы читатель на лучших страницах Гете и Ницше, Флобера и Гонкуров, Гоголя и Бунина что-нибудь похожее на указанные школьной метрикой „стопы“. Их нет там, как нет и в стихах. Стих в условных рамках условного размера построится построчно в десятках и сотнях модуляций, и значит в миллионах и миллиардах модуляций протекает ритм стихотворения в целом,

каковое богатство позволяет ритменно передать все логические и эмоциональные изгибы—во-первых, и быть каждому поэту ритменно индивидуальным—во-вторых. Разработаны методы изучения ритменного рисунка в стихах. Эти же методы приложимы mutatis mutandum к художественной прозе, и возможно формулировать ритменную индивидуальность каждого прозаика, то, что чутким слухом воспринимается, как суховатый мелос Пушкинской прозы, медовые переливы Гоголевских лирических отступлений, женская походка Сологубовских отрывков, серебряные литавры акафистов Белого. Скажу à propos, что в статьях *Свода Законов* можно уловить сложные взаимопересечения античных лирических строф.

Показать ритменный лад и закономерность некоторых образцов Тургеневской прозы—задача настоящей заметки. Разрешение данной задачи во сколько-нибудь широком размере—невозможно здесь. Посему, из имеющихся у нас анализов 24 стихотворений в прозе и ряда отрывков из *Рудина*, *Накануне*, *Клары Милич* и *Песни торжествующей любви* мы приведем лишь два: анализ *Разговора* и *Как хороши, как свежи были розы.* Первое из названных стихотворений — типично парнасское: дана объективная, красочная, вещная картина, опираясь на линии и массы которой встает эмоция; дана влумина в твердом веществе, в каковой сосредоточится живая влага чувства. Второе—типично лирическое, где эмоция явлена непосредственно. Оба стихотворения полярны, и на соединяющей их оси промежуточно нанизаны стихотворения и отрывки из романов—прочие.

Мятлевский стих: *Как хороши, как свежи были розы* лежит в заглавии Тургеневского стихотворения; этот же стих заканчивает его; этот же стих пять раз проницает всю ткань его, заканчивая каждый период. Не остается сомнения, что эти шесть слов являются лейт-мотивом всего стихотворения, и от них надо итти в анализе ритма. Закон фона говорит нам, что один и тот же элемент рисуется различным в зависимости от окружающих элементов.

Лейт-мотивный стих построен пятистопным ямбом с цезурою на второй стопе и хориямбом первой модуляции в первом полустишии. Хориямб же первой модуляции, являя расположением своих интенс-полуударений чистый ямбизм, расположением своих ударений рисуется дактилическим отрезком. Отсюда: лейт-мотивный стих объемлет собою трехдольный и двухдольный метры, причем второй, п о с л о в а м объединяя в себе палимбакхий и два хорея, звучит отступающе, нисходяще, минорно.

Деля первый абзац стихотворения на отрывки тесно связанных между собою слов, на л о г о м о р ф е м ы, мы видим, как дактиль первой логоморфемы переходит в ямб второй и, через паузу, в ямб третьей, которой заканчивается фраза. Далее—хорей (точнее ямбохорей); но, учитывая междуфразную паузу, его можно считать ямбом; потом ямб: *но первый стих остался* и далее сложная фигура восходящего йоника и пиррихия. Но йоник переламывается в ямб, согласно закону о преимуществе второго из двух столкнув-

шихся ударений, а слово *памяти* несет отчетливое полуударение на *и*. Таким образом, фраза заканчивается явным ямбом, в коем экспираторно усилено слово *памяти*, логически важное. Но ямб этот, заключенный пиррихием,—ямб отступающий; т.-е. находится в полном соответствии с ямбом лейт-мотивного стиха. И самый этот стих здесь непосредственно следует. Весь первый абзац ритмом своим приводит нас к ритму лейт-мотивного стиха; весь первый абзац—мемуарная справка.

Второй абзац начинается ямбом; следующая логоморфема как будто амфибрахий, бакхий и амфибрахий, но сверхсхемное ударение бакхия преодолевает схемное ударение амфибрахия, и вся логоморфема звучит ямбом: *мороз | запушил стёкла окон*. Далее—хорей; учитывая междуфразную паузу—ямб. Далее—то-же. И анапестом заканчивается абзац. В анапесте же этом расположены слова, антитетичные предыдущей картине, картине настоящего. И второй антитезой, уже анапесту, звучит здесь расположенный лейтмотивный стих. Его образы психологически антитетичны образам старческой скорби и холода.

Оба эти абзаца являются трамплином, с которого мысль прыгает в область воспоминаний, а ритменно эти абзацы заключают в себе обе возможности фонового окружения для лейт-мотива. В них дана как бы т е м а симфонии. И эта тема гармонично развивается в дальнейшем.

Третий длинный абзац посвящен воспоминаниям. Внутри этого абзаца свое ритмическое движение. Спокойная, „разговорная" конструкция первой фразы. Четыре одинаковых двухсложных хореических слова: *летний вечер тихо тает*, сменяющихся порывистым ямбом: *и переходит в ночь*. Анапест с кретиком—слова о разлитых ароматах, и хорей—изъяснение их. Элегический ровный анапест—слова о деянии девушки и мерцающий, паузный анапест — слова о появлении звезд. И так далее. Каждый переход к новому образу, к новому нюансу отмечен изменением ритма. Абзац заканчивается стремительным ямбом: *но как она мне дорога, как бьется мое сердце*, где перебойное ударение на *моё* подавляется схемным ударением на *сéрдце*, тем самым это ударение подчеркивая. И непосредственно—ямб лейт-мотивного стиха.

Следующий абзац вновь обращается к настоящему. И в нем в общем звучит трехдольный стих, прерывающийся ямбом в предпоследней логоморфеме; паузный амфибрахий финала противоречит этому ямбу и ямбу далее звучащего лейт-мотива. Та же картина, что и во втором абзаце.

Абзац пятый—опять воспоминания. Не касаясь его внутренних ритмов (они так же отчетливы, как в абзаце третьем), рассмотрим его конец: и *Лàннеровский вальс | не может заглушить | воркотню патриархального самовара*. Несомненный ямб первых двух логоморфем переходит через паузу в ямб последний. Лишний же для ямбической схемы слог слова: *патриархального* явно

скрадывается, как всегда в длинных словах. И этот ямб опять впадает в ямб лейт-мотива.

Абзац последний—опять картина настоящего. И опять трехдольные размеры с паузами и слогоизлишками. В предпоследней фразе ямб, антитетичный предыдущему и последующему, в последней фразе трехдольнику: *умерли... умерли.* И последней антитезой звучит ямб лейт-мотива.

Таким образом из этого беглого разбора явствует симфоническое построение ритма в данном стихотворении.

Стихотворение *Разговор* симфонично также. Но симфонизм здесь гораздо более затаенный и требует чуткого уха. Два логических сгустка в этом стихотворении: смерть и жизнь. Горы, материя и люди. И в целом живописуется, как земля пролетает из смерти в смерть. Материя — носитель смерти. Но она же — носитель жизни. Материя оформляется здесь двумя альпийскими вершинами—Юнгфрау и Финстерааргорном.

Начинается стихотворение ямбом. Вторая и третья фразы—ямб с хориямбом 3-й модуляции. Эта модуляция полуударениями своими противоречит ямбу и простирается в дактиль. Иначе: первый абзац объемлет движение двухдольного и трехдольного стиха. И после первого абзаца, где дана локализация, все стихотворение являет переход от трехдольного ритма к двухдольному и опять к трехдольному. Так земля идет от смерти к жизни и опять к смерти.

Паузным анапестом начинается описание; паузы приурочены к логоморфемам, чем ритмически живописуется угловатость альпийских рельефов. Точно таким же анапестом и почти теми же словами заканчивается стихотворение. Отметим энергичную паузу в последней фразе: *над навсегда | замолкшей землей.* Постепенно же, по мере того, как проходят тысячелетия-минуты (отметим переход от тягучего: *проходят тысячелетия* к полетному: *одна минута*), от медленного трехдольного каданса речь переходит к подвижному двухдольному. Каждый вопрос Юнгфрау—в двухдольниках,—прерывистый, тревожный. То же—в каждом ответе Финстерааргорна. И хорей: *знаешь, те двуножки* переходит в успокоительное и величавое: *не могли осквернить ни тебя, ни меня.*

Последние слова Финстерааргорна (о земле) как будто противоречат основному ритму застылости. Но его слова, веские, уверенные, успокоенные после волнения явно перемежаются паузами, которые и выравнивают речь в ритм трехдольный: *хорошо* (пауза) *теперь,* (пауза) *спокойно.*

Таким образом, из этого краткого изъяснения вырисовывается тщательно проведенное соответствие внутреннего психологического ритма ритму словесному. И мне поверят, если я буду утверждать то же соответствие для ряда отрывков прозы Тургенева.

Перечень таблиц.

Содержание.


СИЛА
РСФСР